SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 00320 6001

780.2 W83d 4
Decsey
Hugo Wolf. v.4
150641

MAIN LIBRARY -

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
CIVITAS SINE LITERIS MORTUA EST

780.2 W83D 4 150641

FORM 3431 10-51

HUGO WOLF

IV. Band: Höhe und Ende

1896—1903

von

Dr. Ernst Decsey

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Leipzig und Berlin 1906

780.2
W83d 4
150641
3 1223 00320 6001

Vorwort

Dieser Abschlussband führt zuerst den Kampf einer feinen lyrischen Natur mit der grösseren Form der Oper vor und würdigt den Corregidor als das dramatische opus eins Hugo Wolfs, als welches er eine andere künstlerische Betrachtung erfordert, denn der Verdische Falstaff etwa, das Schluss- und Meisterwerk eines Dramatiker-Lebens. Hierauf folgt die Besprechung des Italienischen Liederbuches, eine Anordnung, die bezweckt, die Abfolge der Tatsachen deutlich zu machen: erringt doch Hugo Wolf unmittelbar nach dem Versuch mit der grossen Form die Meisterschaft in den kleinsten lyrischen Formen. Von dieser Höhe Wolfs führt das Buch abwärts zur Tragik des Endes, das jähe eintretend, ein Leben beschliesst, dessen Kürze und Fülle wie ein Gleichnis anmutet: es war ein Lied, das ein Wanderer am Morgen sang, der den Abend nicht mehr erlebte. —

Der Verfasser hat sich bemüht, das über die letzten Lebensjahre besonders reich vorliegende gedruckte Material einzuarbeiten, ausserdem aber bisher noch ungedruckte Mitteilungen. So liegen dem Kapitel Krankheit und Tod zum Grunde: handschriftliche Aufzeichnungen der Herren Dr. Heinr. Werner und Walter Bockmayer, mündliche Angaben des Dr. Heinr. Potpeschnigg, der Aufsatz Dr. Max Vancsas über Wolfs Tod und Begräbnis im Hugo Wolf-Heft der „Musik“ (1903), ein eigener Aufsatz und anderes mehr, so dass die geschichtliche Treue gewährleistet erscheint. Dass auch Frau Rosa Mayreders ungedruckte Wolf-Briefe, ihre Corregidor-Erinnerungen, Haberlandts Erinnerungen und Gedanken, Paul Müllers Veröffentlichungen im Petersschen Jahrbuch (1904), Oscar Grohes Aufsatz in der Badischen Kunst (1905) benutzt wurden, ist selbstverständlich; wo nicht der Text selbst, orientiert der Anhang über die Literatur.

Der herzliche Dank des Verfassers gebührt allen, die ihn durch Mitteilungen und Nachweise unterstützt haben, ebenso Herrn Dr. Carl Grunsky, der im Frühjahr einen grossen Teil des Manuskripts gelesen und manchen schätzenswerten Wink gegeben hat. Endlich fühlt der Verfasser sich auch verpflichtet, ein Wort des Dankes der deutschen Kritik für dieses feine oder anregende, jenes warme oder — gerechte Wort zu sagen.

Da die Masse des Stoffes auf die möglichst kurze Form gebracht werden musste, hat der Verfasser Zeit gebraucht, mehr, als er beabsichtigte.

GRAZ, Mitte September.

Dr. Ernst Decsey.

INHALT

Seite

Der Corregidor 1
Die italienischen Lieder 46
Abendsonnenschein 57
Die letzten Werke 65
Krankheit und Tod 76
Epilog 91
Anhang 95

Alle Rechte vorbehalten

HUGO WOLF

I. Kapitel.

Der Corregidor.

„Ein Wunder, ein unerhörtes Wunder ist geschehen. Der langrsehnte Operntext hat sich endlich gefunden; fix und fertig liegt r vor mir und ich brenne nur so von Begierde mich an die musialische Ausführung zu machen.“ Mit dem Ungestüm seines Wesens endet sich Hugo Wolf derart am 18. Januar 1895 an seinen Mannheimer reund Grohe. Wenige Wochen darauf, am 1. April, beginnt er die omposition des nun erfundenen Textes, am 9. Juli beendet er sie: ach diesen drei Monaten und neun Tagen steht er an dem selbstrfundenen Ziele, das Sehnsuchtswerk seines Lebens, die erste Oper t geschrieben.

Ein Wunder nennt er den glücklichen Fund. Aber wenn von nem Wunder hier die Rede sein kann, so ist nur der rätselhafte mschlag in Wolfs Urteil eines zu nennen, denn nun kann er sich or Freude über denselben Text nicht fassen, dem er einst kurzerand den Abschied gegeben hatte, und das alte Opernbuch vom reispitz, das Rosa Mayreder schon vor fünf Jahren verfasst atte, wird mit offenen Armen aufgenommen. In diesen Tagen war on Franz Schaumanns Dreispitz-Text die Rede gewesen und lachend atte Edmund Lang bemerkt, dass Rosa Mayreders Text denn doch der essere war. „Richtig!“ sagte Wolf, „auf den hab' ich ganz vergessen; gentlich würd' ich ihn noch einmal anschaun.“ Auf seinen dringender erdenden Wunsch unternimmt es Marie Lang das Buch zu beschaffen, nd Wolf erhielt den Text zum zweiten Male. „Die Wirkung war verüffend. Gierig durchflog er die Schrift. Was war das? ... „Der Text ar ja gar nicht so schlecht, ich begreif' gar nicht, was mir damals einfallen ist!“ rief er ein über das andere Mal, und halb freudig halb ngstlich, ob er sich am Ende nicht wieder täusche, nahm er das

Schriftstück unter den Arm, und eilte zu ein paar Freunden, es vorzulesen . . . Wolf las und las und immer mehr entzündet von ihrem Feuer und Enthusiasmus konnte er nicht mehr an sich halten und liess sich von der Begeisterung der Freunde mitreissen.“ Von der „Banalität der Sprache“, die ihn einst erbittert hatte, liess er kein Wort fallen, und für die Dichterin selbst gab es keine grössere Überraschung als die Nachricht: Hugo Wolf komponiere ihren Text. Auch an Freunde in Süddeutschland wandert das neue Opernbuch; doch Bedenken, wie sie etwa Grohe äussert, können ihn nicht beirren, da er „unbegrenztes Vertrauen in die poetische Kraft seiner Verbündeten“ hat. Wenn er auch fühlt, dass einem Liederkomponisten beim ersten Versuch mit der grösseren Form der Oper allerlei Gefahren auflauern, so hofft er auch für diesen Fall an seiner Dichterin einen treuen und verlässlichen Gefährten zu haben, „der ihm zwar schwierige Situationen schaffe, zugleich aber auch mithelfe sie zu bewältigen“. Ja, man wird sich eine rechte Vorstellung davon, was für Wolf die Dichterin und ihre Arbeit bedeutete, erst machen, wenn man hört, wie gerührt er ihr dankte, als er später in Perchtoldsdorf die ersten fertigen Partien der Oper vorspielte: „Sie haben mir“, sagte er nach dem Berichte Marie Langs, „mehr gegeben, als jemals Einer, mehr als meine Mutter, die mir das Leben gab.“

Nach Jahren der Trockenheit und Brache fühlte er jetzt eine Fülle von Musik aufquellen, und nach Jahren des heftig verzehrenden Durstes und der Suche sah er das alte Buch mit neuen Augen an. Und er sah Helena in jedem Weibe. Nicht als ob er nun den ersten besten Text genommen hätte; aber der bessere schien ihm der beste zu sein, ja der einzig mögliche, und aus der Dichterin wurde die Mitarbeiterin schlechtweg, mit der er weiss Gott was noch „ad majorem artis gloriam“ anstellen werde. Aus der Mitarbeiterin aber wurde eine beratende Freundin, der er eine fast mütterlich zu nennende Güte in den folgenden Jahren seines Lebens zu verdanken hatte, eine Freundin,*) der wir viele feine Beobachtungen über den Hugo Wolf dieser Zeit zu verdanken haben.

*) Frau Rosa Mayreder, geboren in Wien 1859, lebt daselbst als Novellistin und Essayistin.

Am 1. April, nachdem er noch die Partitur des Vaterlands-Hymnus zum Drucke hergerichtet hatte, übersiedelt er in sein liebes altes Perchtoldsdorfer Häuschen, und hier in der Werkstätte der Mörike- und Spanischen Lieder spritzen bald wieder die roten Funken der Arbeit. Es will eben Frühling werden, aber Wolf ist „wie ein Rasender“ an seinem Werk, vom Morgen bis zur Dämmerung, denn nur diese Arbeit ist sein Leben: die Arbeit, die das Hirn sprudeln macht, schmerzhafte Wunden in die Haut brennt, aber auch alle Freuden des Daseins ausmacht. Und wie das Leben der Flammen der Brand ist, so ist seines das wilde Schaffen.

Aber dieses ganze freie Dasein, die Möglichkeit nur der Oper zu leben, wäre nicht gegeben gewesen, wenn nicht Frau Marie Lang, deren Glaube an Wolf stark genug war, Berge zu versetzen, den damals in Wien weilenden Baron Lipperheide bewogen hätte, Wolf eine Jahresrente auszusetzen. Und der freundliche alte Herr tat es.*) Schwer war Frau Lang die Bitte gefallen; noch schwerer aber Wolf den Erfolg mitzuteilen. Doch, er atmete tief auf: „Höchste Zeit, dass einem das einfällt! Eigentlich wär's ja verfluchte Pflicht und Schuldigkeit des Staates, seine Musiker und Dichter zu erhalten.“ Die Anerbieten anderer süddeutscher Freunde hat Wolf abgelehnt; er hatte nun sein Auskommen.

Bis zum 9. Mai sind in sauber geschriebenem druckreifen Klavierauszug nahezu zwei Akte, sowie der Morgenruf des Wächters im vierten Akte fertig. Bei diesem Ave purissima des Nachtwächters hatte Wolf die Oper begonnen, an einer Stelle von reinstem lyrischem Wasser, denn er wollte, wie er zu Potpeschnigg sagte, erst versuchen, ob er denn auch „schwimmen“ könne; und als ihm die erste Probe gelang, bekam er Sicherheit im neuen Element und mit der Sicherheit die Freude. In dieser Zeit überfallen ihn die musikalischen Ideen geradezu, und er muss in der komplizierten langweiligen Notenschrift fixieren, was fertig durchs Hirn jagt, und so wie damals, als er die ersten Lieder schrieb, kommt er kaum mit dem Notieren nach. Aber die Oper scheint ihm alles frühere zu übertreffen, die Musik „ist vor allem noch viel plastischer und von einer stupenden Einfachheit

*) Baron Lipperheide starb am 30. Juli 1906.

und Klahrheit". Neu waren ihm dabei natürlich Notwendigkeiten, die sich aus der Zusammenarbeit zwischen Bühnendichter und Bühnenkomponist ergaben, und er sieht sich wiederholt bemüssigt den Text ändern zu lassen, der ihm anfangs „fix und fertig" vorkam. So entscheidet er sich für die ursprünglichen Trochäen des Buches (statt vorgeschlagener Jamben), oder er wünscht, dass sich im dritten Akte der Alkalde durch eine knappe Selbstcharakteristik als Wichtigtuer einführe; meistens aber sind es Verlängerungen, die er haben will, denn: „wollte ich nach der alten Schablone der Textwiederholungen, namentlich in Chorsätzen vorgehen, so würden die paar Verse allerdings genügen, stundenlang darauf zu musizieren, wie das Berlioz in der Amenfuge der Damnation so köstlich parodiert." (13. Juni 1895 an die Dichterin.)*) Bei solchen Zubauten hatte er natürlich nicht Effekte im Auge; die Vergrösserung war oft der musikalischen Architektur wegen, vielleicht aber hie und da eines Musizierbedürfnisses halber notwendig.

Im grossen ganzen unterwirft er sich, wie er es als Lyriker gewohnt war, vollkommen der Dichtung, doch die Gewohnheit mag oft eine Last geworden sein, sobald er an Verse geriet, die sich nicht leicht in Musik auflösen lassen wollten. Wenn er einmal eigenmächtig auch nur einen Versfuss ändert, so zeigt er es der Dichterin, wie der höheren Instanz, zur Genehmigung an, und die neuen Verse, die sie sendet, entzücken ihn jedesmal. „Niemals hat wohl ein Komponist seinen Librettisten schonender behandelt, als der wegen seiner wilden Eigenwilligkeit verschrieene und gefürchtete Hugo Wolf" versichert Rosa Mayreder; und „mein weiblicher Kompagnon ist glücklicherweise kein Trotzkopf, sondern lässt mit sich reden. Es ist eine wahre Lust mit dieser Frau gemeinschaftlich zu arbeiten" versichert Hugo Wolf. So gab es eine beiderseits befriedigende künstlerische Kompagnie.

Der Name der neuen Oper war bald gefunden; sie heisst: Der Corregidor, und wenn sie vielleicht ursprünglich als komische

*) Verlängerungen betreffen: zwei Strophen für das Eröffnungsduo des zweiten Aktes, für das Chorfinale des dritten u. a. m. Berlioz tut in der Amenfuge übrigens noch mehr: er charakterisiert zugleich die betrunken werdenden Gesellen, die zuletzt Amen in einförmigen Achteln lallen.

Oper gedacht war, so strich Wolf später diesen Beisatz, da ihm — wie er am 4. November 1895 an die Dichterin schreibt — das komische Element nicht gerade zu überwiegen scheint, und lässt einfach Oper auf das Titelblatt drucken. Bald konnte der glückliche Komponist seine Freunde einladen, der ersten Aufführung des Corregidor beizuwohnen. Zweimal spielt er in Perchtoldsdorf die fertigen Partien vor. Sehr anziehend hat Rosa Mayreder geschildert, wie der kleine Mann in seinem gestrickten Wams mit Atlasärmeln an jenem Aprilsonntag (28.) sein erstes Publikum empfing: die Dichterin selbst, Eckstein, Hirsch, Langs, Larisch, Löwe und Schalk. Er spielt und singt in seiner überwältigenden persönlichen Vortragsart und man äussert herzliche Freude über die neue, ebenso feine als poetische Musik.

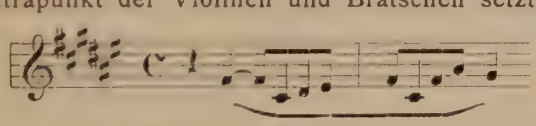
Da der Eigentümer des Perchtoldsdorfer Häuschens Dr. Heinr. Werner, es selbst bezog, folgte Wolf gerne einer Einladung Lipperheides und übersiedelte nach kurzem Aufenthalt in Wien, am 16. Mai nach Schloss Matzen. Hier fand er in dem idyllischen Jägerhäuschen, das einsam mitten im Parke liegt, ein neues Buen retiro. Genau wie er es brauchte. Nichts konnte ihn stören. Im Parterre hat er das Arbeitszimmer mit dem Piano, im ersten Stock sein Schlafzimmer, er kann in dem Bauernhäuschen nach Belieben schalten und walten, sieht seinen Wirt, der im neuen Schlosse wohnt, nur alle 24 Stunden beim Mittagstisch, kann in Abwesenheit des Haushern Gäste empfangen, kurz: „eine schönere Einsamkeit kann selbst die ausschweifendste Fantasie sich nicht erträumen“. Die Komposition geht mit Riesenschritten vorwärts. Am 24. Mai ist der zweite Akt vollendet, am 16. Juni der dritte, am 9. Juli telegraphiert Wolf an die Dichterin: Finis coronat opus vale Lupus. Die ganze Oper bis auf das Vorspiel war vollendet.

Er hatte con brio gearbeitet, in der „süssen Ungeduld der Produktion, die der Künstler in jedem Moment mit der ganzen Ruhe seines Kunstgefühls zu balancieren hat“, und es gab Tage, wo er neue Verse der Dichterin kaum erwarten konnte, da ihm die Musik schon in allen Gliedern spukte: „Nur schnell, schnell, schnell, um Gottes- oder wie der Corregidor sagt — um der Nägel Christi willen! Schnell!!!“ (An die Dichterin Pfingsten 1895), Tage, wo er den Briefen Frau

Mayreders zur Briedegger Post entgegenlief, und ihre Strophen auf dem Rückweg schon im Kopf komponierte. Aber, während er fast alle Lieder in einem Zuge hingeworfen hatte, kamen jetzt auch Tage wo er Hemmungen fühlte; seien es die Widerstände des Inhalts oder der Form — der Gedankenzufluss stockt und er muss in Verzweiflung die glückliche Stunde abwarten, denn im Ästhetischen vermag, wie Hebbel einmal sagt, der Wille so gut wie gar nichts. Ein Mensch, der nur Vollendetes, nichts Gepfuschtes aus der Hand gibt — hat er doch nicht einmal unstilistische Briefe abschicken mögen — kämpft Wolf nun mit den Forderungen des künstlerischen Gewissens. Die grosse Szene des Tio Lucas wollte einige Tage lang nicht gelingen, namentlich nicht der musikalische Ausdruck für die Stelle: „Wenn es Gott gefallen hätte mich durch schlimmen Schein zu grüssen." Er martert sein „armes Hirn" vergeblich ab, und sucht diese Pause der schöpferischen Arbeit durch die Instrumentierung des 1. Aktes auszufüllen; auf seinen Wunsch hatte Larisch nämlich die Partitur der Meistersinger aus Wien gesendet, sie lag nun vor ihm. Ein paar Tage später aber gelingt die Stelle, und es ist als ob sein ganzes Wesen einen Stoss erlitten hätte. Mit zitteriger Hand schreibt er unmittelbar darauf der Dichterin: „Heute bin ich so freudig, zuversichtlich, zukunftstrunken, dass ich alle Welt umarmen möchte. Was ist aber auch aus der Szene geworden! Als ich sie mir heute vorspielte, war ich dergestalt erschüttert davon, dass ich vor Grausen und Ergriffenheit abbrechen musste. Die Welt wird davon was erleben!" (8. Juni 1895). Noch eine zweite Stelle wollte lange nicht glücken: der Schlusschor „Guten Morgen edle Donna", der auf ein volkstümliches Thema aufgebaut ist. Schon wollte er ihn ganz streichen, aber im Kampfe mit sich selbst und nach einer verzweifelten Arbeit von einer Woche gelang das Stück, mit dem er sichs besonders schwer gemacht hatte. Denn statt der imitatorischen Behandlung wäre es, homophon gehalten, ruhiger und leichter abgeflossen, und vielleicht auch wirksamer gewesen. So oszilliert der Künstler dieses Mal zwischen der Furcht vor dem Misslingen und dem Glücke des Gelingens, wogegen er sich bei den Liedern fast stets mit einem glücklichen Griff am Ziele fühlte.

Gleich nach der Komposition geht es an die Instrumentierung,

auf die er sich wie auf einen Gegner wirft, den man bändigen muss. Wieder arbeitet er „wie ein Besessener", von früh morgens bis in die späte Nacht am Schreibtisch, und durch die kleinen Fenster schauen die schönen tirolischen Berge still dem Kampfe zu. Er zermartert sein Hirn bei schwierigen Stellen, die ihn sogar im Traume noch verfolgen, ironisiert seine „verrückte Art immer noch neue Kontrapunkte hinzuzumachen", durch die die Arbeit immer komplizierter und langwieriger wird, er ringt mit den unbekannten und nur zu fühlbaren Widerständen der Materie. In einer solchen Lage trafen ihn einmal Freunde, die ihn in Matzen öfter besuchten. Auf Bitten Wolfs waren Grohe, Faisst, das Ehepaar Mayreder, der Maler Grützner, Potpeschnigg u. a. im August angekommen; aber Wolf, der vorspielen sollte, war unsichtbar. Da sieht Potpeschnigg durch die Fensterchen des Jägerhauses seinen Kopf, über die Notenblätter gebeugt; gerade lag die Bischofsmusik auf dem Schreibtisch, zu der Wolf eben den neuen Kontrapunkt der Violinen und Bratschen setzte:*)



Auf die stumme Einladung Wolfs war Potpeschnigg eingetreten. „Du, was meinst du, wie wird das werden? G'fallt dir das?" Als Potpeschnigg seine Freude über den Einfall ausspricht, ist mit einem Male das Eis gebrochen und Wolf geht vergnügt hinüber, um seine Freunde zu empfangen und vorzuspielen.

Es gibt dann wieder Stunden, wo sich die Grösse der Arbeit aufwirft, wie eine dunkle Mauer, über die man nie wird schauen können, und nur ein Griff, ein Bücken wäre nötig gewesen, das Richtige zu fassen, das da vor ihm lag. Als Wolf am 25. Oktober den zweiten Akt geschrieben hat, war es eine „wirkliche Erlösung"; am 18. Dezember um Mitternacht schreibt er endlich die letzten Noten: der vierte Akt allein hatte ihm reine Freude gemacht. Die Orchesterpartitur lag vor ihm, wie ein Weihnachtsgeschenk. Eine rätselhafte Angst hatte ihn getrieben und er arbeitete schnell an der Partitur, man möchte sagen: zu schnell; denn er musste einen kom-

*) Zu der Stelle des Klavierauszuges S. 43, 3. System v. u. 1. Takt.

plizierten Orchestersatz schreiben und hatte nicht viel mehr Zeit gebraucht als ein fingerfertiger Stagionekomponist.

In der letzten Zeit war er ganz isoliert gewesen. Denn als sich im Herbst das Schloss mit fremden Gästen füllte, kam für Wolf, den ein Wort, ja der Klang eines Wortes reizen konnte, eine schwierige Zeit, und er verkroch sich ganz in sein Jägerhaus. Es ist die Absonderlichkeit eines der Menschen, die Schiller schon in der Nähe des Glückes weiss, „wenn nur ihre Seele freies Spiel hat; dieses wird oft von der Gesellschaft (ja oft von guter Gesellschaft) eingeschränkt; aber die Einsamkeit gibt es uns wieder, und eine schöne Natur wirkt auf uns wie eine schöne Melodie". Zu Neujahr 1896 war Hugo Wolf wieder in Wien und wohnte als Hausgenosse des Ehepaares Mayreder im 4. Bezirk Plösslgasse 4. Nach einem drei viertel Jahre dauernden abnormen Zustand, nach Erschütterungen seines zentralen Ichs, war die Oper aus den Sehnsuchten und Schatten eines Traumes greifbar hervorgetreten, und nun sollte sie den Weg aller Welt gehen. Nach der Kraft, die er verbraucht, erfüllte er die einzige Pflicht des Künstlers: die, an sein Werk so stark zu glauben, als er nur vermochte, und er glaubte daran derart, dass er zu Ferdinand Löwe sagte: Der Corregidor müsse doch einschlagen, wie, in gebührendem Abstand genannt, der Freischütz einst eingeschlagen hatte.

Ehe wir nun in der Erzählung der Geschichte der wolfischen Oper fortfahren, wollen wir sie selbst, und namentlich ihren Stoff betrachten, denn aus ihr erklärt sich zum grössten Teil ihre eigenartige Geschichte. Und wenn wir hierbei Wolfs eigenes Urteil nicht bestätigt finden, so deshalb, weil dem Künstler gewöhnlich die Gegenwart der Produktion zu nahe ist, als dass er ein Urteil fällen könnte, welches ja immer Distanz voraussetzt, und weil wir überdies wissen, dass Wolfs Selbstbeurteilung meist nichts als Freude über den gelungenen Wurf war. — Das Textbuch der Frau Rosa Mayreder war also nach einer Erzählung des Don Antonio Pedro de Alarcón (1833—1891) geschrieben worden, die zuerst den Titel El corregidor y la molinara (Der Corregidor und die Müllerin), später den bezeichnenderen El sombrero de tres picos (Der Dreispitz) bekam. Es

PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN

war nicht das erstemal, dass dieses Büchlein musikalische Werke anregte, denn wie Alarcón selbst in der historia de mis libros*) erzählt, hat der Dreispitz Anlass zu einer belgischen und einer französischen Operette gegeben, ausserdem gehören Schefraneks Komödie Johannistrieb (Prag) und die im 2. Bande S. 47 genannten Werke hierher. Keines dieser Werke hat sich jedoch, soweit wir unterrichtet sind, auf der Bühne erhalten oder einen hörbaren Erfolg gehabt, denn die Werke mochten ihre Hauptmängel eben der Novelle verdanken, von der sie angeregt wurden. Der Dreispitz des Alarcón ist ja eine der reizendsten Humoresken der neueren spanischen Belletristik; allein nicht ihre Fabel ist das Reizende, nicht ihre Charaktere, sondern die Art, wie die Fabel erzählt wird, die Art, wie die Charaktere geschildert werden: es ist die romanische Erzählungslust, wie wir sie auch in den Renaissance-Novellen geniessen. Die Intrigen der beiden Ehemänner, die einander in die Ehebetten streben, gipfelt nicht in einem Konflikte enthüllter Menschlichkeiten, sondern in der Verkleidung zweier Personen, und diese Szene gehört zu dem Wenigen, was sich als Anschaulichkeit auf die Bühne bringen lässt, wenn nicht die Handlung ganz frei umgestaltet wird.

Die Humoreske ist alt und wurde schon lange in einer etwas derberen Urform von den Blinden in den Bauernhöfen (cortijadas) erzählt, aber erst durch die künstlerische Fassung hat sie literarischen Wert erhalten. Alarcón hörte den picaresco romance noch als Kind, und als er im Sommer 1874 aufgefordert wurde, ein Geschichtchen für ein kubanisches Wochenblatt zu schreiben, fiel ihm die Spitzbüberei wieder ein, und es ist mit köstlicher Selbstironie geschildert, wie er im Kampfe mit der Faulheit, die keinen neuen Stoff suchen mag, und mit seiner guten Erziehung, die von dem Stoffe wegen der conveniencas sociales abrät, dennoch die Geschichte zustande bringt, indem er sie immer verlängert. Erst erschien sie in Madrid, in der Revista europea, denn ein literarischer Freund hatte dem Dichter geraten, diesen Perlen-Stoff (asunto de perlas) nicht an die ehrbaren Kubaner zu verschwenden; einen Monat später erschien sie in Buchform. Mit ungeheurem Erfolge. In sieben Sprachen übersetzt, wurde

*) Geschichte meiner Bücher. Obras de D. Pedro A. de Alarcón, Octava Edición Madrid 1905.

das Büchlein von Freund und Feind so zärtlich behandelt, dass Alarcón auf den Gedanken kam, es könne nichts taugen, weil es so einstimmig gelobt werde. Schliesslich tröstete er sich mit der Rente, die das Buch abwarf, und konnte in doppeltem Sinne seinen Freund verbessern: „Der Stoff war von Gold“ (El asunto era de oro). Der Erfolg erklärt sich aus der leichten Frivolität des Hauptthemas, das Alexander Dumas für Frankreich noch nicht stark genug fand, vor allem aber aus den Reizen des leichten Erzählerhumors, der spielenden Technik und der feinen Geisselung der bourbonischen Herrschaftszeiten, in die das Ganze glücklich eingepasst ist. Auch das Milieu von 1804 war Alarcón willkommen. Ist er ja in jüngeren Jahren ein ebenso radikaler Gegner der Gesellschaft gewesen, als er in späteren leidenschaftlich dem Katholizismus ergeben war; hatte er doch in seiner Zeitschrift El latígo (Die Peitsche) einen sozialen Krieg geführt, derselbe Mann, der mit dem Kruzifix in den Händen sein Leben aushauchte. Die Lust an der sozialen Satire fühlt man noch aus den losen Episoden des Dreispitz und schon in diesem gut gewählten Titel liegt Satire: Der grosse Dreispitz, den das ancien régime der würdig die Sitten hütenden Stadtobrigkeit aufs Haupt gestülpt, will gar nicht zum Kopfe des alten Schürzenjägers und Corregidors passen: es fällt der Mann im Hute, der Hut am Manne auf, und was unharmonisch ist, wird auch symbolisch. Die zu persönlichem Vergnügen missbrauchte Amtsgewalt wird ein Nebenthema der Humoreske, und mit feinen Stichen wie diesen setzt der Dichter öfters den Dreispitz-Zeiten, dem grossen König im Prado und den kleineren Unterkönigen auf dem Lande zu. Auch dies ist ein Novellenreiz. Das Wie der Darstellung, der Stil, macht das Was interessant. Zieht man das Wie ab, so bleibt als Rest die Szene der Verkleidung. Und gerade das, was an der Erzählung reizt, sie zu übertragen, ist auf die Bühne kaum zu übertragen. Es sei nur an den Scherz mit Liviana und Ponoña erinnert, den beiden Eselinnen des Tio Lucas und seiner Frau Frasquita: die dummen Tiere Bileams laufen in der Nacht aneinander vorüber, erkennen sich am Geschrei und tauschen Grüsse aus und beschämen die beiden klugen Menschen, die sich nicht erkennen und sich nicht begrüssen. Eine Episode, die später sehr witzig zur Entwirrung der Dinge benutzt

wird, und die für Alarcóns Art so überaus bezeichnend ist; aber sie ist nicht entfernt übertragen zu nennen, wenn im Corregidor Hugo Wolfs Frasquita im dritten Akte auftritt und man im Hintergrunde den Tio Lucas durch die Mondscheinlandschaft huschen sieht. Und aus solchen Gründen muss man fragen, ob der Dreispitz überhaupt vier Akte einer modernen Oper bestreiten konnte, ja ob er auch für den polyphon denkenden modernen Musiker ein „Stoff von Gold" war, wenn die Librettistin, die übrigens bei ihrer Arbeit an Hugo Wolf gar nicht denken konnte, sich möglichst treu an das Urbild anschloss.

Der Text der Frau Mayreder kann seinem Inhalte nach kurz bezeichnet werden, als: ungewollte Folgen eines im südlichen Temperamente abgeführten Scherzes. Sehen wir die Akte an.

Der erste Akt führt in die Poesie der Mühle. Seña Frasquita (sprich: Fraskwita, zu deutsch: Fränzchen) ist eine schöne Müllerin, die ihren Mann den Tio (Onkel) Lucas über alles liebt, obwohl er einen Schönheitsfehler hat: den allerliebsten Buckel, den er trägt. In der Mühle erscheint Repela (im Original Garduña, der Hausmarder), um seinen Herrn anzumelden, den Corregidor (sprich: Correchidór) aus der Stadt, Don Eugenio de Zuñiga. Dieser alte Caballero, der den Müller schlafend glaubt, findet sich zu einem Schäferstündchen ein und hofft Erhörung, obwohl auch er seinen Schönheitsfehler, den Buckel, hat. Frasquita, ganz Sirene geworden, bezaubert ihn durch Tanz und Gesang, lässt ihn aber, als er Ernst macht, durch eine geschickt herbeigeführte Tücke des Objekts vom Stuhle fallen. Das war ein Scherz; aber seine Folgen drohen tragisch zu werden. Tio Lucas hat den Fall gesehen; der Corregidor brütet Rache. Dass nun, wie in der Erzählung, der Bischof samt Gefolge erscheint, hat keinen Einfluss auf die Handlung.

Der zweite Akt zeigt, was der Rache- und Liebesdurst des Corregidor für Früchte zeitigt. Der Müller wird aus der Mühle weg verhaftet und von Toñuelo zum Alkalden geführt. Eine Scheinverhaftung. Frasquita bleibt allein zurück — was etwas unwahrscheinlich ist — und nun schleicht zu der Einsamen der Corregidor. Aber eine neue Tücke des Objekts lässt ihn ins Mühlengerinne fallen; triefend und hustend steht der alte Herr vor der begehrten aber jetzt

empörten Frau. Sie enteilt, ihren Mann zu suchen. Der Verunglückte aber legt die nassen Kleider ab und wärmt sich in Frasquitas Bett. Repela wird geschickt, um Frasquita einzuholen. — Verwandlung. — Wir sehen Tio Lucas beim Alcalden Juan Lopez, sehen, wie er diese weinselige Horde bezecht, dann durchs Fenster entwischt und wie man die Flucht entdeckt.

In der ersten Szene des dritten Aktes holt Repela die Frasquita ein und bewegt sie zur Rückkehr. — Verwandlung. — Nun beginnt schwere Tragik. Tio Lucas kommt nach Hause, sieht durchs Schlüsselloch den Kopf des Nebenbuhlers, findet dessen Kleider und erlebt eine fürchterliche Stunde der Eifersucht. Schon will er den (vermeintlichen) Mörder seines Glückes töten. Aber die Kleider des Corregidors bringen den murcianischen Othello auf einen anderen Rachegedanken: er zieht sie an, eilt in die Stadt, denn auch die — Corregidora ist eine schöne Frau. Nun erscheint der Corregidor in der Küche und mit ihm die Burleske. Er muss die Kleider des Müllers anziehen, und wird als „Müller" von den verfolgenden Gerichtsleuten verprügelt; schliesslich eilen alle, Frasquita voran, von den verschiedenartigsten Besorgnissen zusammengehalten, in die Stadt, dem Müller nach.

Der vierte Akt führt die vergebliche Mühe des Corregidor vor, in sein Haus zu dringen, denn, sagt die Duenna, der echte Corregidor, der im Dreispitz und roten Mantel, sei schon vor einer Stunde heimgekehrt und ruhe in seinem legitimen Ehebett. Der wütende Corregidor, von dem Gedanken ermutigt: „Ja, Bauer, das ist was anderes," wird von der eigenen Dienerschaft als „Müller" zum zweiten Male verprügelt. Die Corregidora lässt ihn eine Weile zappeln. Nachdem die Dienerschaft erzählt, was wir schon ahnten: dass Tio Lucas erkannt und auch verprügelt wurde, versöhnen sich die Müllersleute. Nur der Corregidor wird in Unkenntnis gelassen, und seine (letzte) Strafe soll es eben sein, dass er nie erfahren werde, was in dieser Nacht in Mercedes' Schlafgemache vorgegangen. Unser sittliches Gefühl ist gewissermassen befriedigt, denn Frasquita hat für ihre verführerischen Neigungen doch eine Art Denkzettel bekommen; nicht so klar waltet die ausgleichende Gerechtigkeit bei Tio Lucas, dem der Bischof in der Novelle auch eine Standrede hält, dessen

Höherhinauswollen und geschäftsmännischer Egoismus aber in der Oper zu wenig betont ist, um ähnliches zu rechtfertigen.

Ziemlich treu ist der Inhalt dieser Akte und die Stoffgruppierung dem Urbild nachgeschaffen worden; wie schwer es aber war, die Begebenheiten dramatisch ebenso zu beseelen, als sie Alarcón durch die Anekdotenform zu einer Meistererzählung machte, empfand niemand klarer als die Dichterin. Mag auch manches anders begründet sein, man möchte sagen: der Text krankt an seiner Treue. Nach Alarcón ist die allererste Szene mit dem Nachbarn empfunden; aber sie ist keine charakteristische Einführungsszene, kein eröffnender erster Schlag und Streit. Nach Alarcón ist das erste Finale entworfen, aber der friedlich einziehende Bischof bringt keinen Konflikt mit wie Sarastro, keinen letzten Tumult wie Herr Fluth. An der epischen Treue und dem Mangel dramatischen Blutes leidet namentlich der vierte Akt, der nicht eine überraschende oder charakteristische Lösung, oder Lösung überhaupt bringt, sondern mehr erzählende Schlichtung des Konfliktes ist, so dass diese absinkende Linie nur durch gesteigerte musikalische Kraft gehoben werden könnte. Und im allgemeinen gilt wohl die Empfindung: dass die Bühne nicht anschauliche Bilder genug bringt, die aus sich allein verständlich wären, dass der Text an witzigen Pointen ebenso reich, als an schlagenden Situationen arm ist. Fühlbar und erfolgreich hat die Dichterin sich bemüht die feingespitzte Dialektik Alarcóns zu übertragen; aber dieser Stilvorzug ist ein Vorzug zweiter Ordnung. Auch die Mischung von Tragik und Burleske kann als stilvoll hier erachtet werden, ist sie doch eine Lieblingsmischung des spanischen Theaters. So fühlt man überall die gute literarische Qualität, den gewählten Geschmack, eine feine künstlerische Hand, aber selten das vom Parkett aus arbeitende Bühnenauge, die robuste Absicht des Theaterpraktikers. Und doch hat ein guter Instinkt aus unscheinbaren Ansätzen der Erzählung wirksame Szenen geschaffen, Szenen, die der Musik entgegenkamen, wie die (allerdings wenig motivierte) Einsamkeit Frasquitas und die Heimkehr Tio Lucas. Weiter ist der ganze erste Akt mit seiner Mühlentraulichkeit schon musikalisch vorempfunden und mit Geschick sind lyrische Stücke von Gehalt und einer gewissen „Souveränität über den Affekt“ in die Handlung komponiert worden, wie das Abendduett der beiden Gatten.

Ja man begreift angesichts dieser Kultur des Ausdruckes und dieses „lyrischen Entgegenkommens“, dass Hugo Wolf das Mayredersche Buch unbedingt dem Schaumannschen mit seiner derberen Sprache und reicheren Handlung vorzog. Vorzog selbst um den Preis einer syntaktisch gerade nicht einfachen Sprache, die sich leichter liest, als sie zu komponieren ist, und komponiert, schwer zu verstehen ist. Denn es sind harte Nüsse für den Musiker, der wie Wolf den Dichter respektiert, wenn er Verse findet gleich folgenden:

„. . . . . Fehlgeschossen!
Denn bei dir als einz'ger Makel,
Eine Brücke zu uns andren
Unvollkommnen Wesen, bildet
Dieser Rücken, sanft gewölbt;
Doch bei ihm als letzter Tropfen
Macht er überfliessen schon
Schlechter Eigenschaften Mass.“

Das ist nicht Frakturschrift fürs Theater. Zusammengefasst lässt sich mit Karl Heckel sagen, dass der Autor dieser Verse „eine Dichterin von differenzierter Psyche, von substilster Geistigkeit, verbunden mit edelstem Formgefühl“ ist, dass sie aber jener Unwillkür entbehrt, die Flaubert verlangte, als er das Paradoxon aussprach: „un bon livre doit être bête“. So wendet sich ihr an Anspielungen und Wendungen reiches Gedicht „an bewusst geniessende Zuhörer, nicht aber an das unmittelbare Gefühlsverständnis eines naiv geniessenden Publikums.“ Aber, wollen wir hinzufügen: man darf sich wundern, dass der Erbmangel des Librettos, die Novelle, noch immerhin so weit überwunden wurde.*)

„Frau Mayreder“, schrieb Hugo Wolf im Anfang, „hat das Kunststück fertig gebracht, die Novelle in ein äusserst wirkungsvolles Opernbuch umzuwandeln, und sich künstlerisch auf der Höhe des Dichters zu halten.“ (An Grohe, 18. Jan. 1895.) Man wird wohl nur die zweite Hälfte dieses Satzes gelten lassen können und muss einen Irrtum

*) Ähnliche Schwierigkeiten wurden auch in der nach Alarcón gearbeiteten Oper „Der Richter von Granada“ von Rich. v. Perger (Köln, 8. Dezember 1889) bemängelt. Der Text habe die „Gefühlsseite der handelnden Personen zu wenig herausdestilliert“.

bedauern, den Wolf sich nicht entreissen lassen wollte, nicht einmal von der Dichterin selbst. Denn als Frau Mayreder ihm später vorschlug, die zweite Hälfte des vierten Aktes wesentlich zu kürzen, war er mit aller Heftigkeit dagegen: wer ihr nur den Riesenfloh ins Ohr gesetzt habe! Da nun einmal ein episches Element sich nicht ganz vermeiden liess, „so wollen wir uns das Recht, das wir uns nehmen, nicht verkümmern lassen durch überlieferte Schulregeln, die da dozieren, erzählt darf im Drama nicht werden." Der wahre Grund: der Musiker wollte von der ihm ganz besonders lieben Musik des vierten Aktes nichts opfern. Wie es schon kommen musste, hat er die Fehler der Anlage in der Musik wiederholt; allein die Gerechtigkeit erfordert es zu sagen, dass die Gestalt des Werkes und damit sein Schicksal nicht alleine Frau Mayreder vorgerückt werden darf. Jeder Komponist trägt die Verantwortung mit für den Text, den er und wie er ihn gewählt hat, und man muss das betonen, zumal da Freunde Wolfs das Textbuch erst im selben Masse überschätzten, als es später unterschätzt wurde. Gewiss hätte Frau Mayreder alles in der Anlage umgelegt, was Wolf als bühnenmässig irgend vorgeschlagen hätte; aber erst Erfahrungen, die er durch die Aufführung machte, bewogen ihn zu Änderungen im Detail. Er stand vor seinem ersten Werke fürs Theater, und die robuste Sicherheit des Praktikers ermangelte auch ihm, dem eine neue Art der Leistung auch neue Hindernisse schuf.

Mit einem sehr starken Buche hätte er vielleicht beim ersten Versuche schon einen Widerstand leichter gebrochen, den zu brechen auch für den geborenen Dramatiker von Haus aus das schwierigste Problem ist: den Widerstand der Form. Und alles hing davon ab. Denn in der eigentümlichen Form erkannte Schiller das Mittel, durch welches jede „Dichtungsart" den ihr eigentümlichen Zweck erreicht. Eben das, was jedes Genre ausschliessend vor den übrigen leistet, müsse es vermöge derjenigen Beschaffenheit leisten, die es vor den übrigen ausschliessend besitzt. „Dramatisch" waren wohl auch Wolfs Lieder gewesen; aber dramatisch mit dem Anführungszeichen: wie man vom dramatischen Karton des Malers, wie man vom dramatischen Tintoretto spricht. Nun sollte es Wolfs Musik im ursprünglichen Sinne, mit der Beziehung aufs Theater werden — und es war ein

Irrtum nicht ohne tragische Färbung, wenn man beide Worte für identisch hielt. Wolf hatte eine neue Form zu leisten, der Musik die eigentümliche „Beschaffenheit“ zu verleihen, durch die sie nun als Opernmusik eigentümlich wirken konnte. Seine Lieder, diese „kleinen Opern“ waren Vorbereitung, und verrieten dramatisches Vermögen: soweit es darauf ankam, Seelen und Seelenprozesse, Natur und Naturgeschehen zu schildern; neu zu finden aber war: die wirksame Bindung solcher Einzelschilderungen in den Rhythmus der dramatischen Aufeinanderfolge, in die Form von Szenen, Akten der Theatermusik. Der erfahrene Theatermusiker hätte um dessentwillen schon das Buch nicht so bedingungslos hingenommen, wie Wolf; aber man muss sich bei Wolf und seiner ersten Oper trotz alledem nicht darüber wundern, was gegen die Absicht ausgefallen, sondern wieviel durch Instinkt geglückt ist: der Corregidor ist, wie er heute vor uns steht, mit den Mängeln der formellen Bravour — ein Geniestreich.

Wenn wir uns das Wesen des Werkes im allgemeinen klar machen wollen, gehen wir vielleicht am besten von Wolfs eigenen Grundgedanken aus: „Ohne die Meistersinger wäre der Corregidor nie komponiert worden. Ja ja, der „alte Zauberer“ hat's uns angetan, und wohl uns, dass wir solche Pfade wandeln dürfen“. (Anfang Juni 1895 an die Dichterin.) Tatsächlich hat der Corregidor mit Richard Wagners Meistersingern manche Gemeinsamkeit, manche Parallele — es sei an das polyphone Orchester, an den von breiterer Lyrik unterbrochenen dramatischen Fortfluss, an die Mischung von Humor und Pathos, an die Behandlungsart der Singstimme, an die Verwendung alter Musikformen — erinnert; aber alle diese Gemeinsamkeiten und Parallelen sind meistens solche musikalischer und nicht dramatischer Natur — und in diesem Sinne müssen wir wohl Wolfs Grundgedanken einschränken und verstehen.

Das Schwere und Leichte, Pathos und Humor, ist im Corregidor noch nicht zur einheitlichen Stimmung abgetönt, wie in den Meistersingern. Zwar rechtfertigt die Handlung: — dass die Folgen eines naiven Übermutes tragisch zu werden drohen — vielfach den Tondichter; aber er hat die Musik hinwiederum auch an solchen Stellen schwer gepanzert, die nach einer leichteren Rüstung verlangten. So lässt er das volle Werk nach dem Zwischenspiel im zweiten Akte

ROSA MAYREDER

wie zu einem Nürnberger Volksfest unter Jubeltrillern der Holzbläser brausen, obwohl im nächsten Augenblicke der Vorhang über dem Abendtrunk des Dorfbürgermeisters und seines Schreibers aufgeht — eine Inkongruenz, die Wolf erst später zum Bewusstsein kam, so dass er die Szene mit humpenschwingenden Gästen bevölkert sehen wollte. Auch der aufgeblähte Parademarsch mit dem Triolengeschmetter der Trompeten, der den dritten Akt beschliesst, wirkt auf viele als Inkongruenz, denn es ist nur eine kleine Gesellschaft, die in gedrückter Stimmung die Mühle verlässt; auf andere, wie auch den Verfasser, wirken diese Töne wie die grossen Köpfe und höhnenden Nasen einer Karikatur.

Eben diese Widersprüche, dieses unmotivierte Hochtreiben des Ausdruckes führen uns zu einer weitern Einschränkung, die sich das Werk gefallen lassen muss. An Mozarts und an Wagners Aktaufbau gemessen, erscheint die künstlerische Berechnung des Tondichters nicht grosszügig genug. Kein Akt bringt Steigerungen, so dass der Endeindruck entschieden komisch oder tragisch, oder überhaupt entschieden wäre, und es ist nicht unbezeichnend, dass Wolf selbst später den Zusatz „komische Oper“ auf dem Titelblatt des Klavierauszuges unterdrückte. Die Stimmungen des Werkes wechseln, aber sie wechseln planlos, und wir scheiden weder erhoben, noch durch Lachen gereinigt: die Wellen stossen sich zur Ebene.

Vielleicht darf dieses näher begründet werden. Viel von der berauschenden, die Massen ergreifenden Magie der Oper liegt in ihrer inneren Rhythmik. Die grosse Kurve der dramatischen Bewegung hebt sich und senkt sich als eine Folge szenischer Gegenstücke, ist eine Resultante von Ruhe und Bewegung. Der Rhythmus jeder Szene ist bedingt: von der voraufgehenden, von der nachfolgenden, und der Feiertagssonnenmorgen in der Schusterstube atmet umso friedlicher, je toller der Wirrwarr nachts vorher in den Strassen tobte. Die Partitur des Corregidor zeigt nicht in demselben Masse Wellenberg und Wellental, die Kurve verläuft viel gleichmässiger. Würde der erste Akt in seiner zweiten Hälfte auf ein bewegtes Schlussensemble zu gesteigert sein, so senkte sich die rhythmische Kurve auf den Abendfrieden des Eröffnungsduo des zweiten Aktes umso wohltuender herab. Immer kommen wir da freilich auf den Hauptfehler der

Komposition, die Wahl des Textbuches, zurück. Auch äusserlich aber spiegelt sich die Planlosigkeit der Stimmungen, die Gleichmässigkeit der Kurve wieder: in dem Fehlen eines Modulationsplanes, so dass der Eintritt der Haupttonart jedesmal einen Höhenpunkt bezeichnete — man denke an das C-dur des Meistersingerschlusses — und im Fehlen der scharfen äusseren Rhythmik. Die Musik des Corregidor strömt ab, und der ganze erste Akt bleibt im ungeraden Takt mit wenig Ausnahmen, so dass die vier Viertel der Corregidora eine wohltuende rhythmische Insel bilden. Die reiche Untergliederung des ersten Aktes der Meistersinger — reich trotz dem sich stetig spannenden rhythmischen Bogen — ist nicht sinngemäss übertragen, und die alte Forderung Grétrys, dass die Theatermusik durchaus sacrifié à l'action du drame sein müsse, im Corregidor nicht in dem Masse wie in den Meistersingern erfüllt. Ja, die Musik des Corregidor strömt wie Wasser von gleichem Gefälle, über manche Einschnitte der Handlung, so dass sich in der ganzen Oper — ein Unikum — nur zwei, drei Stellen finden, wo das Orchester einen Takt pausiert oder den Gesang bloss mit Akkorden stützt. Und wenn man den guten Theaterkomponisten auch dort erkennt, wo er schweigen kann, so erkennt man, wie oft Wolf sich im Corregidor gegen das Wagnersche Deutlichkeitsprinzip durch das ruhelose Orchester versündigt hat, das dem Sänger nicht Freiheit genug gibt, und die Wirkung vieler Handlungsmomente, hemmt. Frasquita singt soeben ihre einsame maurische Romanze, als man von draussen das Geschrei des verunglückten Einschleichers hören soll. Sie bricht ab. Aber das Orchester geht im selben Rhythmus, nur etwas beschleunigt weiter, und nur Fagotte, Trompeten, die Pauke und die Trommeln schweigen. Schwiege alles ein paar Takte lang, so hörte man die Stimme des Corregidor ganz deutlich, und nach dieser Pause des Schreckens wirkte die heftige Leidenschaft des folgenden c-moll-Ergusses des Orchesters doppelt so heftig.

Also: zu viel Musik! Ein Fehler aus Überfluss, nicht aus Mangel, aber ein Fehler des bühnenunkundigen Anfängers, ein Fehler gegen die wirksame Bindung von Einzelschilderungen in den Rhythmus des dramatischen Aufeinanders, ein Fehler gegen die Form. Und man könnte ausser dem Fehlen der einheitlichen Abtönung, der einheitlichen

Stimmung, der inneren und äusseren Rhythmik, der Pausenökonomie noch manche andere Formfehler anführen, die zwar nicht die musikalische aber die dramatische Kraft des Corregidor einschränken — doch halten wir uns nur ans wesentlichste.

Diese Einschränkungen aber sind nicht verwunderlich. Es handelt sich, wie schon bemerkt, um den Erstling eines Lyrikers, der sich zumeist in kleinen Formen — klein im Verhältnis zum Drama — bewegte, und der von Fall zu Fall zu charakterisieren gewohnt war. Und so hat der Corregidor die Vorzüge seiner Fehler. Die einzelne Lage jeder Person ist in dem ganzen Werke gewissenhaft und mit glänzendem Erfolg veranschaulicht. Man nehme nur statt vieler das eine Beispiel des Corregidors, wie er vor Kälte zitternd vor der Frasquita steht, und ihm das schreckliche Wasser aus den Kleidern trieft:

Plastischer lässt sich die Lage des Liebes- und Wasserhelden kaum wiedergeben. So folgt die Musik der Handlung Schritt für Schritt und vertieft sie Schritt für Schritt. Sobald man auch gewissermassen harmlos und ohne zu hoch gespannte, auf Theatersensation gerichtete Erwartungen zuhört, gewinnt das Ganze den Ausdruck eines Weltbildes, in dem sich die Elemente reiben, widerstreiten und anziehen, ja die Buntheit des Werkes und seine unausgeglichene Mannigfaltigkeit, das Nebeneinander burlesker und tragischer Akzente wird zuletzt ein Vorzug.

So ist es auch erklärlich, dass das Werk ebenso oft Begeisterungen bei Menschen erweckt hat, die aus der intensiven, den Tiefen der Empfindung entquollenen Tonsprache den echten Wolf hörten, wie es dem grossen Publikum, das unter anderer Optik zuzusehen

gewohnt ist, nicht am meisten zu bieten vermag. Ein anderer unbedingter Vorzug des Corregidor liegt in der Wahrheit und der Keuschheit seines Ausdruckes. Die musikalische Gestaltung auch der dramatisch-flüssigen Stellen hat Stil, der moderne Realismus und Naturalismus, wie etwa das Schreien oder das Wüten und Toben in Tönen, Frappieren durch Unterbrechung, Blüffen durch Kühnheiten, Blenden durch Farbenspiele: kurz Theatermusik im bösen Sinne, Meyerbeerismus ist bis zur Ängstlichkeit vermieden, so dass die ganze Partitur nicht einmal Arpeggien-Stellen enthält. Wir sagen bis zur Ängstlichkeit, denn die Theatermusik unserer deutschen Meister hat es oft verstanden der Sinnlichkeitsforderung des Publikums künstlerisch zu dienen, indem sie mit Sinn motivierte, was jenes schlechthin forderte: man denke an das Bacchanal des Pariser Tannhäuser. — Wunderschön sind in den motivisch-gewebten bunten Teppich der Corregidor-Musik Einzelheiten eingestickt, wunderschön ist oft die Form der Anlage, das Ebenmass der Teile, die zarten Übergänge, die Farben des Lokalkolorits, und unwillkürlich fühlt man das innere Ergriffensein des Komponisten, die Absicht, sein Bestes an diese Musik zu wenden.

So verwendet Hugo Wolf, wie es in den Meistersingern geschieht, gerne historische Musikformen: nicht um ihrer selbst willen, sondern um mit ihrer Hilfe den Ausdruck zu erhöhen. Gleich die erste Szene, durch die das Müllermotiv als obstinater Bass sich dreht, ist eine Passacaglia, die, kunstvoll verborgen, als Mühlenmusik, als Stimmung der Traulichkeit, als Stimmung des gleichmässig schaufelnden Mühlenrades empfunden wird. Und wie sinnvoll ist die dreiteilige Anlage der Szene — die eines Liedes — gedacht! Erst die gemächliche Zwiesprache: die Passacaglia in A. Dann die spitzen Einreden des näselnden Nachbars: ein $^{4}_{4}$-Mittelsatz in F. Zuletzt die gemächliche Abfertigung des Störers: und wieder kommt die trauliche Passacaglia in A zurück. Auch die Szene beim Alkalden im zweiten Akte bringt eine alte Form. Das Quartett der Manuela, des Pedro, Toñuelo und Juan Lopez singt dem Tio Lucas einen reizenden Kanon als Schlaflied; Sopran und erster Bass gehen in Dezimen, und dazu Tenor und zweiter Bass in der Engführung. Wie von selbst scheint sich für die Bemühung der Viere der Kanon ergeben zu haben.

Mit grossem Geschick sind charakteristische Lieder in das dichte thematische Ineinander der dramatischen Partieen verflochten, mögen sie auch auf dem Theater nicht die volle charakteristische Wirkung tun, mögen sie auch im Verhältnis zu den Meistersinger-Liedern mehr Stillstand als Bewegung bedeuten. Frasquita singt den koketten Sechsachteltakt aus dem Spanischen Liederbuch: In dem Schatten meiner Locken, und man beobachtet, wie seltsam am Schlusse die Melodik sich verdunkelt, wenn sie weitergeführt wird, wie der Rhythmus sich langsam verschiebt, wenn nun der Corregidor das Wort ergreift. Der Corregidor selbst hat ebenfalls ein Stück aus dem Spanischen Liederbuch: Herz, verzage nicht geschwind. Und zu diesem e-moll-Gesang strebt schon die Musik von der vierten Szene des zweiten Aktes angefangen in fliessenden Linien hin: vom elegischen „Darum sei gescheit Frasquita“ ein Schweben zwischen G-dur und e-moll, und das Lied wirkt wie eine leichte Coda. Ebenso künstlerisch geordnet ist das E-dur Duett der Ehegatten: In solchen Abendfeierstunden. Nach den verständigen, bröckeligen Zwischenreden (in C) tritt die geschlossene Form des Liedes auf, der Affekt hat sich beruhigt und im Strome der traurig-süssen Melodie fliesst das Glücksgefühl gesammelt ab. — Der ganze erste Akt ist ein Nebeneinander der delikatesten lyrischen Schönheiten, eine Frucht- und Rebenkette, wie sie sich in duftenden südlichen Gärten hinziehen.

Gleichwie in den Meistersingern fühlt man auch im Corregidor die örtliche Färbung. Doch spiegelt er nicht in dem Masse spanische Gegend und spanisches Leben zurück, wie die Meistersinger die altnürnbergische Stadtkultur. Deutsch ist der Charakter der Musik, nur die Tönung oft bisweilen südlich, und wenn Hugo Wolf auch hier im Gegensatze zum spanischen Liederbuch nationale Rhythmen und Motive mitwirken lässt, so doch meistens ohne deren rassige Ursprünglichkeit, mit der Bitzet sie in der Carmen angewendet hat. Sie sind verdeutscht. Frasquita tanzt, ein Rohr im Winde, im ersten Akte den g-moll Fandango, der, allein getanzt, von Kastagnetten begleitet wird; der eintretende, zuschauende Corregidor gibt Anlass zu einem motivischen Behang des Stückes. Ein Fandango-Rhythmus ist auch das graziöse funkelnde e-moll-Zwischenspiel im zweiten Akt: vielleicht das „Spanischeste“ der ganzen Partitur; als Tanz zu zweien

gedacht, stellt er auch zwei Motive gegeneinander und wird ohne Kastagnetten abgespielt. Der Kanon der vier trunkenen und schlaftrunkenen Zecher beim Alkalden („Don Rodrigo“) nimmt sein melodisches Motiv (cis-dis-h) aus dem Volkslied Oigo un sospiro („Ich höre einen Seufzer“), und die Romanze „Auf Zamorra geht der Feldzug“ ist ein Tango, einer der feurigen Ryhthmen, die der Guitarrista hervorbringt, wenn er über die Saiten reisst, und das Holz mit dem Knöchel schlägt. Das Duett der Eheleute „In solchen Abendfeierstunden“ ist einer Habañera nachgebildet. Man vergleiche das leichtfüssige spanische Original und Wolfs deutsche Übersetzung:

Unschwer zu erkennen, wie das Original in dieser polyphonen Belastung von seinem Temperament und Charakter einbüsst, so zwar, dass manches Ohr die Melodie für — slavisch hielt. Die flüchtigen Gesänge der spanischen Gassen sind hier eben nicht mit der „grossen Guitarre“ begleitet, sondern ins grosse moderne Orchester verlegt; aber was sie auch selbst verlieren, sie geben dennoch Farbe ab an das Werk, und wie ein Wolfsches Lied so ist auch die Wolfsche Oper eine eigene kleine Welt mit eigener Atmosphäre.

Die nationalen Motive sind freilich in der Minderheit, und Wolfs Fähigkeit eines fast unbegrenzten Ausdruckes für die Schilderung von Personen, ihrer Lagen, ihrer Stimmungen, ihrer Naturumgebung, zeigt sich in der Erfindung eigener zutreffender Motive und deren

sinnvoller Abwandlung. Die Wolfschen Motive mögen, als dramatische betrachtet, nicht immer eine Bewegung ausdrücken, wie die meisten Wagnerschen; auch werden sie nicht vom Munde der handelnden Personen selbst eingeführt, wie die meisten Wagnerschen, und endlich treten sie zu häufig hintereinander auf, d. h. sie haben nicht prinzipiell Seltenheitswert und dadurch erhöhten Ausdruckswert, wie eben bei Wagner. Aber sie haben Individualität durch ihre scharfen Linien, festen Charakter durch die Wahl der Intervalle, weshalb sie ebenso einprägsam als flexionsfähig sind: nicht altgekaufte Phrasen sondern Originale. Mit ihrer Hilfe kann man ein Personenverzeichnis entwerfen, das am kürzesten über Einzelheiten des ganzen Werkes Auskunft gibt.*)

Der Corregidor steht am Eingange des Werkes mit seinem „Initialen-Motiv". Die Wucht der Blechbläser bereitet vielleicht auf eine grössere Tyrannen-Persönlichkeitvor, als sie der alte Herr tatsächlich ist, aber das Motiv zeichnet die herrischen Züge und die Grandezza des Don Eugenio de Zuñiga in unvergessbarer Treue. Wolf selbst fiel es später auf, dass er „dem adeligen Dekadenten" die absteigende Melodielinie gegeben habe,

dem Tio Lucas, dem urwüchsigen Paganen und Gegenspieler, die aufwärtstreibende:

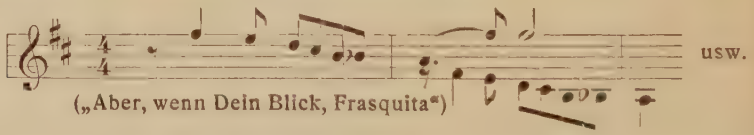
Beide Themen verändern Farbe und Physiognomie, vergrössern sich feierlich, ziehen sich ängstlich zusammen, streiten, kreuzen und jagen sich, verbinden sich mit anderen, sie bestreiten hauptsächlich den thematischen Gehalt der Musik. In wilder Freude stürzt der

*) Der Corregidor ist Tenor-Buffo, Juan Lopez tiefer Bass, Pedro Tenor, Toñuelo Bass, Repela Bass-Buffo, Tio Lucas Bariton, Der Nachbar Tenor, Die Corregidora Sopran, Frasquita Mezzo-Sopran, Die Duenna Alt, Manuela Mezzo-Sopran.

Müller in die Kleider des Corregidor, und man sieht schon aus dem Notenbild, das von Pausen zerrissen ist, den Vorgang:

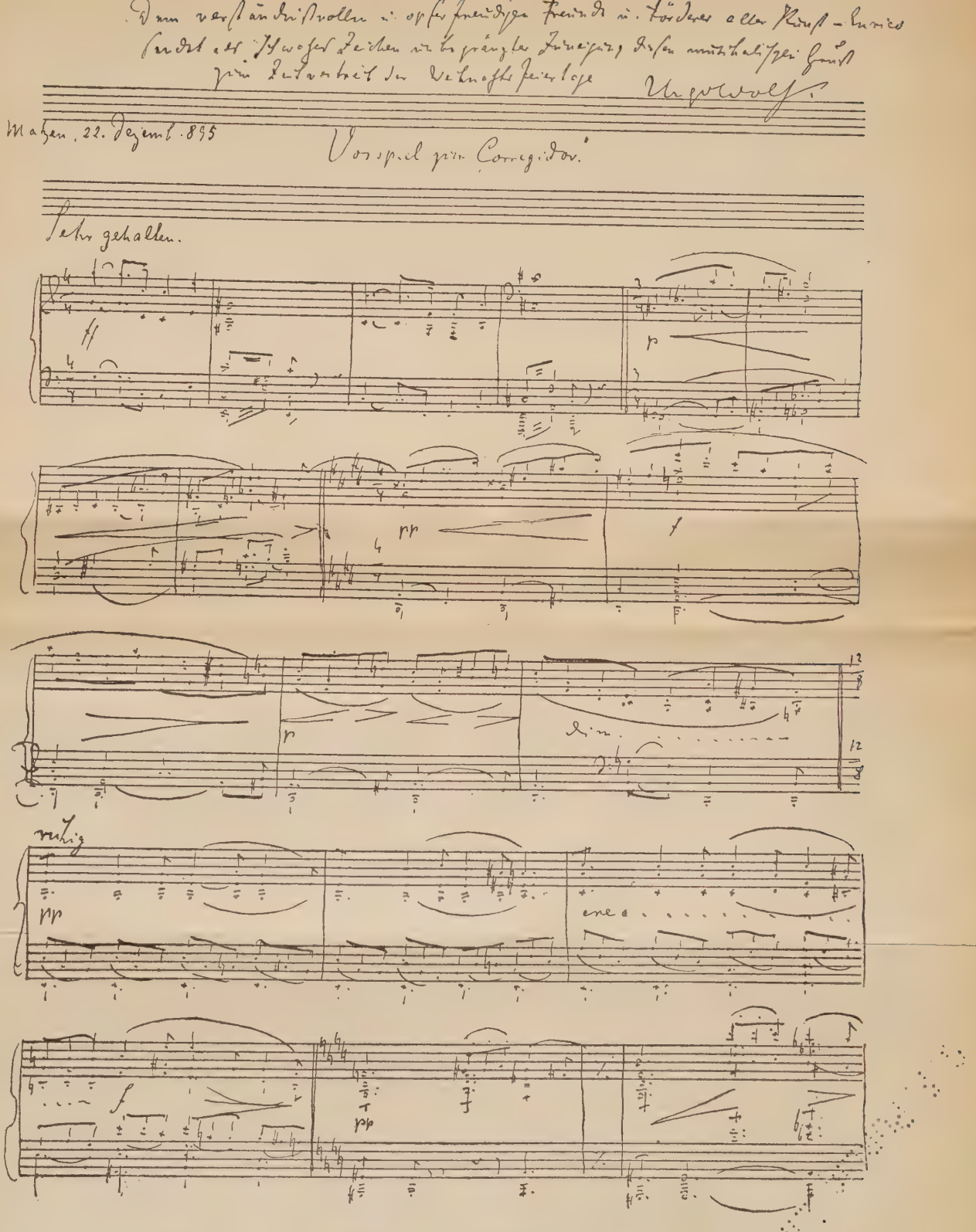
Der Corregidor schleicht in der Zipfelmütze aus dem Bette in die Küche, noch hat er die wilde Lache des Müllers im Ohr: „Welch toller Spuk?...“ und zwei Fagotte treiben mit ihm ihren Schabernack, fugato über dem gespenstischen Müllermotiv hintänzelnd. „Tönender Wilhelm Busch“ sagt Richard Batka treffend.

An zwei Stellen vermag es Dichtung und Musik uns mit dem Helden etwas zu versöhnen. Einmal, wenn er Frasquita sein Geständnis macht: in dem schönen D-dur-Satz, aus dem eine zwar senile, aber sinnliche echte Liebe glüht, und dessen imitierendes Übergreifen die wachsende Begierde ausdrückt:



Dann wenn er das Herz verzage nicht geschwind singt, dessen Betrachtungen über das alte la donna è mobile dem lüsternen Fuchs philosophischen Anstrich geben.

Schwer ist der Corregidor zu singen, schwer zu spielen, hat es auch kein Darsteller, nicht der Chor, nicht das Orchester in der Oper leicht. „Ich möchte fast glauben, dieser Tenorbuffo, wie er gerade

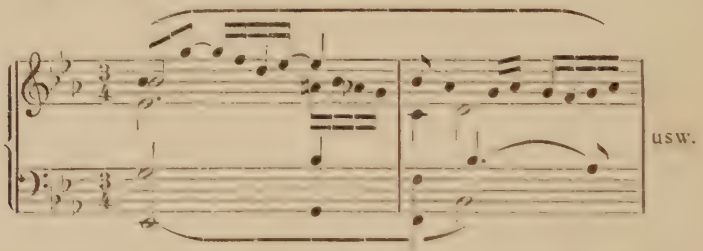

Mainz, 22. Dezemb. 895
Vorspiel zum Corregidor.
Sehr gehalten.
rit.
VORSPIEL ZUM CORREGIDOR

für meinen Corregidor nötig ist, muss erst noch geboren, zumindest aber erzogen werden, es sei denn, dass ein glücklicher Zufall einen solchen mir zuführte, der jetzt schon alle die Eigenschaften in sich vereinigte, die sonst vereinzelt nur beim lyrischen, oder Helden-, oder Spiel-Tenor anzutreffen sind. Mein Corregidor muss Eins in Drei und Drei in Eins sein. Er muss in raschem Wechsel Helden-, lyrischer und Spiel-Tenor, sein, kurz er muss ein Weltwunder sein." (An Kauffmann, 1896.)

Das Gegenstück zum e-moll Monolog des Corregidor ist der grosse Bariton-Monolog des Tio Lucas im dritten Akte, der wie ein schweres Gewitter erschüttert und befreit, und in seiner ununterbrochenen Steigerung von der ersten dumpfen Beklommenheit bis zum Gewieher eines satanischen Rachedurstes auf fast allen Bühnen eine so unmittelbare Schlagkraft offenbarte, dass es eine Binsenwahrheit wäre von einer bloss „lyrischen" Begabung zu sprechen, ja dass man dem Komponisten eines so dämonischen, packenden Seelengemäldes noch andere dramatische Treffer zutrauen muss.

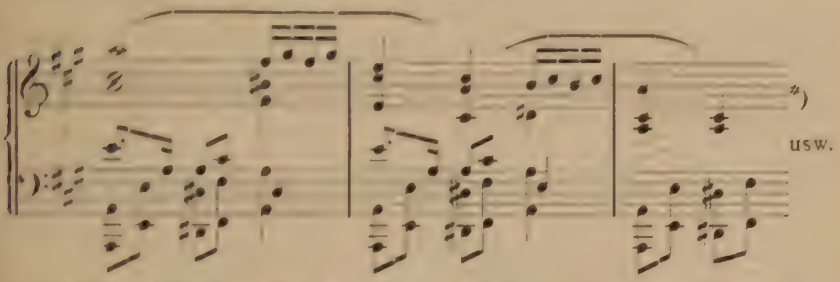
Frasquita war wohl der Liebling des Komponisten, und mehr als sonst fühlt man das innere Ergriffensein des Künstlers, als er diese Figur hinmalte. Sie ist die Heldin, wenn sie auch im vierten Akte zurücktritt; und so oft jemand von ihr spricht, gewinnt die Musik einen sozusagen verliebten lyrischen Schwung, man höre nur die in süsses E-dur getauchten Worte des Nachbarn in der ersten Szene: „dass Frasquita eine schöne, eine wunderschöne Frau". Man wird auch mit Interesse die Selbstcharakteristik der Frasquita verfolgen, um die sich der Komponist zwar überall, aber hier besonders sorgfältig und erfolgreich bemüht hat. Die ganze dramatische Anlage, die Unausgeglichenheit des Corregidor bringt es mit sich, dass nicht wie vom ersten höflichen „Verzeiht" des Hans Sachs in den Meistersingern bis zu dessen souveräner Schlusspredigt eine stetig sich hebende Linie verfolgbar ist, die zum Ausdrucke kommt sowohl in der Behandlung des Orchesters, als namentlich in der Führung des Gesanges. Wohl aber hat Frasquita ihre wechselnden, persönlichen Rhythmen, die abhängig sind vom Gefühle, von der Lage, und wie Leporello ganz anders vor Elvira als vor dem Comthur, David ganz anders vor Magdalene als vor Hans Sachs zu reden pflegt, ähnlich

auch Frasquita anders vor ihrem Manne als vor dem Corregidor oder dem Repela. Vor dem Tio Lucas singt sie die einfache Innigkeit des Kommt ein Knabe her des Weges, mit der Stimme des Tio Lucas verbindet sich die ihre zu den friedlichen Terzen und Sexten des Abendduettes: es ist das Glück treuer, guter Menschen. Aber vor dem Corregidor dreht sich die allerliebste „Wetterfahne" nach der anderen Seite, reizt sein Begehren durch den Körper, der sich geschmeidig im Fandango wiegt, verdreht ihm vollends den Kopf mit dem Lied vom Lockenschatten, spielt die Gekränkte und ist das ganz überlegene Weib in dem schnippischen Grazioso des As-dur-Sätzchens: Ach wie haben die Sitten sich doch betrüblich verwandelt! So ist sie, wie bei Alarcón, Schlange und Dämon, und doch „eine gute Frau, ein Engel, ein liebliches Geschöpfchen". Und der goldene Gehalt ihrer Seele, die treue Liebe, spricht aus dem Weberisch geschwellten Klarinettenthema:



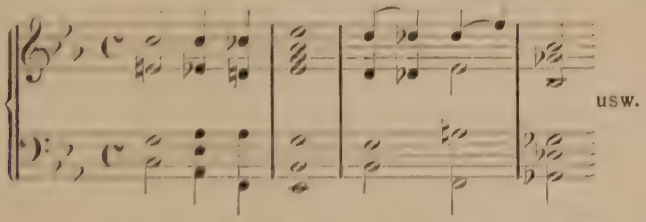
einem Thema, das sie dort begleitet, wo ihre wahre Natur sie leitet, und das getreu der Lage seine Form verändert. Es hebt sich zum grossen lyrischen Schwunge empor in dem „Orchestergeprassel" der Umarmungsszene des ersten Aktes: ein Symbol der vollen Hingabe des Weibes; es meldet sich heimlich an, wenn Frasquita nach der Donnerbüchse greift, ihren Mann zu schützen, und bricht leidenschaftlich hervor, in c-moll, verdüstert und verzerrt, wenn sie bei den Hilfeschreien des Corregidor den Lucas in Gefahr glaubt. Als gute Gegensätze wird man den grossen Monolog Frasquitas im zweiten Akte und die Szene des Traubenschenkens im ersten Akte zwei feingemalte Seelenbilder, vergleichen können. Dort, nach dem „Miniatur-Feuerzauber" in g-moll, die gemütvolle Rede an den Brodeltopf, die (in den Bässen) schlangengleich herankriechenden „bösen Gedanken", die

in Schubertscher Weichheit über Hornquinten hinsingende Sehnsuchtsmelodie: also ein Schwanken zwischen Sorge und Trost. Hier die ein wenig erzwungene Freundlichkeit der Wirtin, wenn sie mit süssem Gesichte, beide Hände hoch erhoben, wie Pomona dem abgeblitzten Caballero zur Versöhnung die ersten Trauben bietet:



So umschliesst Sena Frasquitas Stimme „alle Töne eines sehr ausgedehnten melodiösen Instrumentes“ und Wolf hat seinen ganzen Reichtum verschwendet, um die Navarresin ebenso begehrt als siegreich zu machen: südliche Bellezza, bezauberndes Prickeln, Anmut und Gemüt, die „Schrecklichkeit“ des schönen Weibes ist ihr zu eigen.

Gegen diese Gestalt sticht bedeutsam ab die junonische Schönheit der Corregidora, die in würdigen Rhythmen, gemessen, im Glanze der Posaunen- und Trompetenklänge wie mit einem Heiligenscheine auftritt:



Sie ist immer feierlich; sie rauscht. Sie ist nicht Senna wie die Frasquita, sie ist Donna. Und wenn sie an ihren ehrenwerten Gatten

*) Zugleich ein Bild der Wolfschen Polyphonie. Das hier (in der Tenorstimme) angedeutete Corregidor-Motiv findet sich aber nicht in der Partitur, nur im Klavier-Auszuge. Der Verfasser benutzte eine geschriebene, von Wolf selbst durchgesehene und mit Vortragsbezeichnungen versehene Orchesterpartitur, die zu den Aufführungen im Grazer Stadttheater diente. In der Partitur verbindet sich das Corregidor-Thema nie mit dem Thema der Frasquita

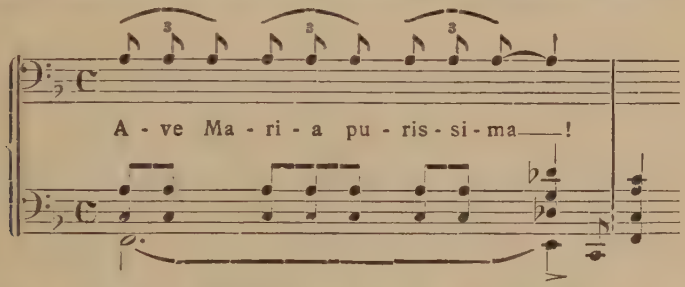
Don Eugenio in der Morgenfrühe die schöne, ironisierende F-dur Anrede hält: Mein Gatte der Corregidor, gibt ihrer Stimme eine imitierende Trompete hinterher feierlichen Nachdruck.

Von den Nebenpersonen ist die wichtigste Repela. Nichts reicht an einen städtischen Amtsdiener hinan, wenn er vor seinem Gebieter einherschreitet, der Müllerin dessen Besuch zu melden. Die Musik führt den Würdenträger sachgemäss ein, wenn er in kopierter Grandezza, doch vorsichtig umherspähend, erscheint, bis ein Niesanfall ihn der Natur zurückgibt:

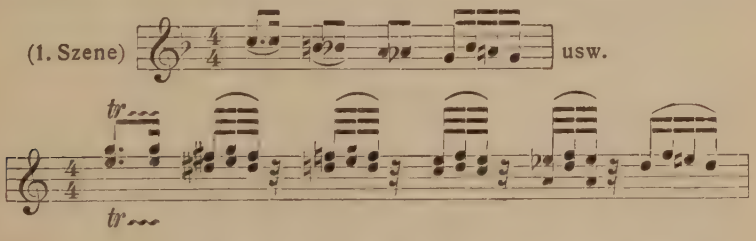
Zu seinen Gesängen gehört eine sich schön emporrankende Achtelmelodie in G, mit der er auf Frasquitas Tugend, unerreichbar hoch wie die Spaliertrauben, anspielt, und die sich dann sinnig wiederholt, wenn Repela seinen nassen Herrn in das Bett der Tugendreichen schickt, wo zugleich die Stimme der Frasquita und die der Violinen wie schützend ihren Bogen drüberziehen. Im letzten Akt improvisiert Repela noch ein Ständchen, grob wie ein richtiges Dienstbotenständchen, denn er will die Duenna wecken, nicht die Sennora.

Eine Stufe unter diesem städtischen Justizorgan steht der ewig betrunkene Toñuelo, ein ländliches Justizorgan, ausgezeichnet durch sein rechthaberisches Gerichtsthema, das auch der Alkalde, der Dorfpascha mit ihm teilt, und das massig aufschwillt wenn das Orchester den Abendtrunk einleitet:

Pedro, der Schreiber mit dem Henri quatre, ist als liebenswürdiger Phäak von fast wienerischem Geblüt geschildert, als Wein-Weib- und Gesang-Verehrer, der seine Natur in zwei reizenden Liedern kundtut: Ich und mein holdselig's Weibchen, dessen pikante Melodik Wolf zuerst von einem Männerchor begleiten liess (einen Chor, den er später mit Recht gestrichen hat) und in dem flotten weinseligen Cantus Wenn Dich Einer küssen will, das zwei wacklige Fagotte schon sehr anzüglich stützen und begleiten. — Selbst der Nachtwächter, als Romane ein feinerer Bassist denn seine deutschen Amtsbrüder, die meistens auf einem Tone psalmodieren, ist nicht ohne Charakteristik geblieben, wenngleich sein Ave purissima, so stimmungsvoll es anhebt und verklingt, durch allzu kunstvolle Harmonieen sich windet.*)

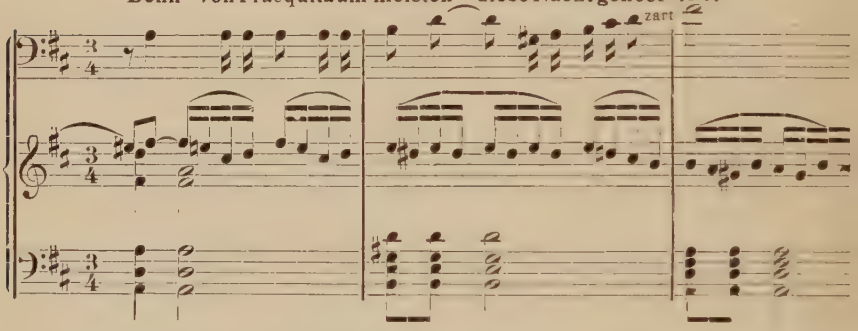


Auch die dicke Manuela mit der weinroten Nase ist durch ein paar Striche individualisiert, und der näselnde Nachbar vertritt sozusagen den Typus der bösen Zunge. Wenn er den Tio Lucas in der ersten Szene ausholen möchte, macht ein gestopftes Horn feindselige Bemerkungen, und sein Motiv, dort jesuitisch-fromm, verfolgt den Tio Lucas als leibhaftiger böser Dorfklatsch im grossen Monologe:



*) Von Interesse ist die Mischharmonie, die sich hier ergibt. Wenn auf das letzte Viertel zu e, g, des, noch das a des Sängers klingt, hört sich der

Überall reagiert, wie wir sehen, der Musiker aufs feinste, wo es sich um die Darlegung seelischer Zustände oder Prozesse handelt, immer ist er der scharfe Menschenbeobachter, als den wir ihn schon in den Liedern kennen lernten, und nur einem Psychologen wie ihm konnte die Menschwerdung der Figuren des Spieles gelingen und dies ist ein dramatisches Vermögen. Auch die Singstimme weist die „psychologische" Deklamation, die Hebung und Senkung auf, die der inneren oder äusseren Lage entspricht, und ihre feingezogene, von der Harmonie gekräuselte Linie erinnert an die der italienischen Lieder: ein leichter unpathetischer, moderner Konversationston. Man höre als ein Beispiel Repela an, wie er mit leiser Genugtuung und ironischer Eitelkeit im vierten Akte gesteht:



Das ist ein echt wolfischer Deklamationstreffer. Das Wörtchen ich, im höchsten Tone des Bariton geflötet, erhält seinen Humor durch den Terzensprung (d-fis) bei gleichzeitigem Harmoniewechsel und durch seine kontrastierende Dauer: die halbe Note gegen vorhergehende Achtel und Sechszehntel. Aber Feinheiten wie diese, an denen die Partitur überreich ist, haben auch die Fehler ihrer Vorzüge. Einmal, sind sie so recht deutlich nur im Musikzimmer oder Konzertsaal, und das Orchester müsste so diskret als nur möglich spielen: das Deutlichkeitsprinzip des musikalischen Dramas ist durch über-

---

Akkord wie der Dominant (Terzquart-) Akkord von D an: e. cis. g. a. Allein das aufs letzte Achtel im Basse eintretende C-Fundament, bezieht ihn in die F-Tonalität.

feinerte Kultur der Deklamation gefährdet. Zum anderen wird der subtile Gesprächston erst dann als solcher empfunden, wenn breitere Cantilenen, grösser angelegte, schwungvolle lyrische Rhythmen ihn durchbrechen; die Lieder des Pagen, und die ruhigfliessende Arie der Gräfin, Walthers Preislied, Sachsens Wahnmonolog sind Musterbeispiele dafür, wie der Konversationston bewegter Szenen durch Kontraste artistisch wirksam gefördert wird: er darf nicht in Permanenz erklärt werden. Zumal, wo ein modernes polyphon gehaltenes Orchester arbeitet. Und daran leidet die feingezackte, durchaus wahre und treffende Gesangsführung im Corregidor. Die Handschrift des Lyrikers ist zu klein.

Hugo Wolf hat das Schwergewicht des musikalischen Gehaltes, Personen- und Sachencharakteristik in das Orchester gelegt, so dass dessen wunderbare Sprachfähigkeit die Aufmerksamkeit stellenweise in zu reichlichem Masse auf sich lenkt, und, fast durchaus polyphon gehalten, selten mit einfachen Akkorden begleitend, mehr über die Sänger zu sagen scheint, als die Sänger über sich selbst. Das Corregidor-Orchester ist gross, grösser als das Meistersinger-Orchester, denn es umfasst: 2 Flöten und kleine Flöte, 2 Oboen und Englisch Horn, 2 Fagotte, 2 Klarinetten und Bassklarinette, 4 Hörner 3 Trompeten, 3 Posaunen und Tuba, Streichquintett, Harfe, 1 Paukenpaar, kleine und grosse Trommel, Triangel, Becken, sowie 3 Trompeten und 2 Hörner als Bühnenmusik.*) Doch es kommt nicht auf die Grösse, sondern auf die Verwendung des Apparates an. Die Wolfsche Partitur, fast tremolofrei, zeigt ein fortlaufendes thematisches Gespinst, denn ohne die neue Polyphonie, aus der die volle beseelte Schönheit des Orchesterklanges kommt, war einem deutschen Musikergewissen in der nachwagnerischen Zeit die Arbeit nicht gut denkbar. „Bizet hat es viel leichter gehabt als ich," beklagte sich Wolf einmal bei Löwe; „denn in der Carmen arbeitet er ohne Polyphonie; mir steht sie im Wege, und wenn ich sie im Orchester auch noch so zart behandle, es ist doch recht schwer!" Dennoch freute sich der Musiker daran, neue Kontrapunkte ins Orchester setzen zu können, und hielt

*) Dem Meistersinger-Orchester fehlen: das Englisch Horn, die Bassklarinette, die kleine Trommel; dagegen kommt das Glockenspiel, eine Laute und reichere Bühnenmusik hinzu.

den ganzen Satz, der manchem Ohre etwas vom Geiste des Klavieres zu verraten scheint, zum grössten Teile für gelungen, so dass er später nur stellenweise die dichtverwachsene Thematik lüftete. Wiederum ist hier das Übergewicht des Musikers über den Musikdramatiker zu fühlen.

Der Dirigent hat es freilich in der Hand, die Dynamik des Orchesters zu regulieren, wenn er mit der Eigenart Wolfs genügend vertraut ist. Überdies ist namentlich die Musik des ersten Aktes auf einen fein-poetischen, duftigen Ton gestimmt, und erst in den folgenden Teilen empfindet man gehäufte Dicke und Schwere, auch zu dunkle Grundtönung. Das erste Vorspiel, halb erklärend, halb verklärend, erzählt zuerst die Handlung in Kürze, wobei ein gewundenes, sich einbohrendes Motiv der tiefen Klarinetten und Fagotte hörbar wird: der Corregidor als Ehestörer.

Die Anlage des Stückes fiel nicht ganz nach der ursprünglichen Absicht Wolfs aus: es führt ein in der Oper nicht mehr wiederkehrendes schönes Gesangsthema ein und steigert sich zu triumphalem C-dur-Schlusse: — allerdings ohne innere Entwicklung, weshalb es nicht unangebracht gewesen wäre, es abklingen zu lassen und mit der ersten Szene zu verbinden. Prachtvoll klingt das erste (Fis-dur-) Finale mit der feierlichen Einzugsmusik des Bischofes aus, echte Finalemusik, in der die katholische Note durchfühlbar ist, und die ihre volle Bedeutung erst erhalten hätte, wenn die Figur des Bischofes nicht auf eine Statistenrolle herabgedrückt worden, sondern zum Mittelpunkt eines grossen Ensembles geworden wäre. So ist die Musik hier nicht Handlung, sondern nur Musik, prachtvolle Musik: ein „Ohrenschmaus“ wie R. Batka sagt. Mit Geschick ist dagegen das Zwischenspiel in e-moll in den zweiten Akt eingepasst, eine spanische Rapsodie im kleinen, die die Verwandlungspause füllt, indem sie die Stimmung weiterführt. In seiner runden Form, seinem lebendigen nationalen Elan, der luftigen Instrumentierung, der leichten Profilierung fällt es, man möchte fast sagen, entzückend aus dem Gesamtstile des Werkes. Häufig wird es auch als Konzertstück vorgetragen und verfehlt niemals — am Schlusse reizt noch ein pikantes Wiegen zwischen Dur und (scheinbarem) Moll — seine Wirkung. Das grosse Zwischenspiel im dritten Akte (a-moll) ist von der

DER CORREGIDOR
Zeichnung von Rolf Winkler

Szene unlösbar: wuchtigste dramatische Musik. Es führt Tio Lucas vom Alkalden nach Hause, in die Mühle zurück. Repelas Motiv jagt im Basse dahin ($^{6}/_{8}$-Rhythmus), über ihm schwebt das „halb irrsinnige" Oboesolo: die suchende Frasquita. „Beide ermatten. Das Motiv des Tio Lucas taucht in den Bässen auf. Er denkt der glücklichen Stunde abends vorher: in solchen Abendfeierstunden, und wie Tonuelo ihn grausam entführte. Mit demselben festen Entschlusse tritt er wieder vor die Türe und findet sie verschlossen. Nun gehts los." (An Rosa Mayreder, 13. Juni 1895.)

Auch von den wenigen Chören und Ensembles liesse sich das Charakteristische sagen: der Ausdruck ist immer situationsgemäss, die Deklamation bis in die einzelnen Stimmen hinein gewissenhaft; doch entbehren sie (im vierten Akte namentlich) des leicht plaudernden Flusses der Spieloper oder doch eines wirksamen Klanggegensatzes. Das fröhliche zweite Chorfinale bricht zu eilig ab, und der kunstvoll verschlungene (kanonische) Schlusschor „Guten Morgen edle Donna" gibt keine Krönung durch breite Entwicklung der Klangmassen, wie es das Finale des Figaro oder das des Barbiers von Bagdad tut: auch hier überwiegt der „Musikkünstler" den Musikdramatiker.

Und so wie hier könnte man das ganze Werk preisen und tadeln zugleich. Überall hört man die vollen Harfengriffe des Musikers, den reichen Melodiker, den eigenartigen Harmoniker, den artistischen Musiker, den dichterischen Musiker; aber leider nicht überall den Theater-Musiker. Es ist kein Wunder, wie man nochmals betonen muss. Denn Wolf war schon ein fertiger Meister der Lyrik, als er seine erste Oper schrieb, zu lange gewohnt, die Empfindung in die kleineren Formen zu giessen, als dass er mit einem Schlage weitgliederiger Proportionen, grosser rhythmischer Aufbaue, komplementärer Farbengebung, kurz: grosser Formen fähig gewesen wäre. So ist der Corregidor, wenn man grell werden darf, um deutlich zu sein, ein vielteiliges Wolfsches Lied mit Orchester und Szene. Und wer Wolf kennt, wird in diesem grossen Liede alle Elemente der komplexen Wolfschen Persönlichkeit wiederfinden, die ihn in den kleinen bewegt hatten: den alles ahnenden Psychologen, den gemütvollen Poeten, den humorvollen Schilderer, den phantasievollen Maler, die dämonische Gewalt des Temperamentes. Das Theater-

publikum aber, das keinen relativen, sondern einen absoluten Standpunkt einnimmt, wird nicht durchgehends von innewohnenden Kräften der dramatischen Magie mitgerissen, und es müsste seine Einstellung zu den Werken erst erlernen: eine Arbeit, die immer Zeit braucht. Daraus erklärt sich das Geschick des Corregidor, der über viele Bühnen gegangen, und doch in keinem Repertoire, bis heute wenigstens, stehen geblieben ist, der öfter wieder zurückkehrt und es auch wert ist, nicht vergessen zu werden.

Kaum ein halbes Jahr war seit Beendigung des Corregidor vergangen, als er schon aufgeführt wurde. Aber wie man oft durch die Erfüllung seiner Wünsche gestraft wird, so erging es auch Hugo Wolf, der unter der ersten Aufführung ebenso schmerzlich litt, als er sie herbeigewünscht hatte. Nichts hätte er lieber gesehen, als dass sein Corregidor in Wien die Feuertaufe empfangen hätte, weshalb er schon im Herbste 1895 Wilhelm Jahn, damals Direktor des Hofoperntheaters, zu gewinnen suchte; allein die geringen Aussichten wurden immer geringer, und auch Verhandlungen mit den Bühnen in Prag und Berlin blieben vorläufig ohne Ergebnis. Da entschied er sich denn, dem Drängen seiner süddeutschen Freunde nachgebend, für die alte Theaterstadt Mannheim, die mit Schillers und Wagners Namen verknüpft ist, und wo Hermann Goetz' Oper Der Widerspenstigen Zähmung, die Wolf sehr verehrte, zum ersten Male in die Öffentlichkeit trat. Seltsame und doch begreifliche Widersprüche begegnen uns in Wolfs Äusserungen aus dieser Zeit. Mit Zuversicht erhofft er einen starken, einen „Riesenerfolg" des Corregidor; doch nichts von dem Publikum, das den Erfolg schaffen soll. Im Gegensatz zum Wagnerschen Vertrauen, denkt er wie Nietzsche souveränverächtlich von dem „Nachbarn" im Theater*), oder fast so feindlich wie der ältere (Ruiz de) Alarcón, der den ersten Teil seiner Komödien mit einer Ansprache „an den Pöbel" eröffnet und ihn als wildes Tier behandelte. Doch eben für den „Nachbarn", eben für den „Pöbel"

*) In einem Briefe an Rosa Mayreder zitiert Wolf Nietzsches Aussprüche gegen das Theater (Nietzsche contra Wagner) und meint, dass er selbst den Nachbarn im Corregidor aus psychologischen Gründen mit einem feindseligen Ausdrucke behandelt habe, da Lucas ihn hasse, wenn nicht verachte.

hatte Wolf sein ganzes Temperament ein halbes Lebensjahr lang angespannt. Die Oper sollte das Publikum ergreifen, aber von der Realität eines grossen Teiles fühlt der Komponist sich abgestossen: eine Erscheinung, wie sie auch bei theoretischen Sozialisten auftritt, und wobei immer vergessen wird, dass man das Publikum verachtet, zu dem doch jeder gehört.

Die Verhandlungen mit der Mannheimer Intendanz führten also zu einem glücklichen Ergebnis; aber die Jahreszeit, erzählt Rosa Mayreder, war schon sehr vorgeschritten und vor Anfang Mai (1896) konnte die Aufführung nicht ermöglicht werden. Wolf selbst begann wieder „zu erkalten — vielleicht in der Vorempfindung der tausend Plackereien und Ärgernisse, die ihn erwarteten". Nach seiner Rückkehr aus Matzen wohnte er drei Monate lang bei Mayreders, bis nämlich eine eigene passende, stille Wohnung für ihn aufgetrieben war, und inzwischen beschäftigte er sich dort mit den Korrekturen des Klavierauszuges, der bei der Firma K. F. Heckel in Mannheim erscheinen sollte.*) Wegen des Stiches und Druckes verkehrte er, trotz Heckels Abrathen, direkt mit der Röderschen Notenstecherei in Leipzig, was ihm nur viele Scherereien machte. Inzwischen hatte Dr. Potpeschnigg in Graz von dem tüchtigen Kopisten Maresch die Orchesterstimmen aus der Partitur schreiben lassen. Aber „fast das ganze Notenmaterial" — erzählt Frau Mayreder — „ging von Graz nach Mannheim, ohne dass es Wolf geprüft hätte. Er war für dergleichen mechanische Arbeiten nicht geschaffen; sie ermüdeten ihn unverhältnismässig, da er trotz seiner Genauigkeit und Sauberkeit die äussersten Anstrengungen machen musste, um damit zustande zu kommen. Gleichzeitig nahm ihn seine Wohnungsangelegenheit übermässig in Anspruch. Die unvermeidlichen Komplikationen hatten sich eingestellt; er besass unversehens zwei Wohnungen auf einmal

*) Die Firma Heckel hatte sich erboten, den Klavierauszug in Verlag zu nehmen, oder die Kosten für dessen Herstellung vorzuschiessen und den Vertrieb kommissionsweise zu übernehmen. Diesen zweiten Vorschlag nahm Wolf an, unter der Bedingung, dass auch seine Lieder (bis auf das Elfenlied) bei Heckel erscheinen. Für den Corregidor bestimmte Wolf die Quartausgabe; das Titelblatt, an dem er viele Freude hatte, wurde von Frl. Henriette Potpeschnigg gezeichnet.

und kam nur mit knapper Not ohne gerichtliche Intervention und Geldverlust davon. Mitten in diesen Wirren und schwebenden Fragen erwachte mit den ersten sonnigwarmen Tagen die Lust nach neuen Liedern in ihm.“ Er schüttelte die Sorgen ab, soweit er konnte, ging fort nach seinem Perchtolsdorfer Asyl, wo er vom 25. März bis zum 30. April 1896 die 24 Gesänge der zweiten italienischen Liederreihe schrieb — trotz heilloser Beschäftigung mit den Korrekturen und unterbrochen von „mörderischem Schnupfen“ und „ekligem Rachenkatarrh“.

Aber unterdessen wurde es in Mannheim mit den Proben Ernst, und aus seinen Liedern und seinem Tuskulum musste Wolf fort in die so reale Welt des Theaters, für die er so wenig geschaffen war. Unter allerhand Ausflüchten hatte er, entgegen seiner ersten Zusage, der Aufführung fern bleiben wollen, bis ihm Grohe vorstellte, wie notwendig seine Anwesenheit sei, und dass es ihm feig vorkomme, wenn ein Vater sein Kind im Stiche lasse. Da reiste Wolf denn ab, aber noch auf der Reise zögerte er (in Stuttgart), bis ihn Kapellmeister Röhr selbst durch dringende Bitten herbeirief. Ohne ihn wäre an eine Aufführung in absehbarer Zeit gar nicht zu denken gewesen, die Stimmen wimmelten von Fehlern; Wolf selbst aber kam mit überreizten Nerven und übermüdet in Mannheim an. Gleich vom Bahnhofe weg wurde er in eine Probe zitiert, die er mit den Holzbläsern abhalten sollte, und da sei es, wie Grohe erzählt, nun sehr absonderlich zugegangen. „Wolf habe sich, so berichtete man mir, im Dirigieren derart ungeschickt benommen, dass einzelne Musiker zu dem Verdacht gelangten, er sei gar nicht der Komponist seiner Oper oder habe sie zum mindesten nicht selbst instrumentiert!“ Überhaupt geriet der sensible und theaterfremde Künstler mit der praktischen Theaterhandwerkerei wiederholt in Konflikt, und schon das Bewusstsein, von Sängern und Kapellmeistern abhängig zu sein, „erzeugte in ihm eine latente Feindseligkeit“. Er war nicht der geschmeidige Mann, einen Sänger durch huldreiches Achselklopfen „aufzumuntern“, dazu kam, dass der Stil des Werkes zu eigenartig war, als dass sich die Darsteller und Musiker gleich zu Hause gefühlt hätten. „Bei den folgenden Klavierproben mit den Solisten stellte Wolf zwar seinen Mann, aber es gab genug beleidigte Mienen der

Sänger und namentlich der Sängerinnen, wenn er ihre Versehen mitunter in etwas derbem steirischen Ton und mit der ihm eigenen Offenheit zu rügen hatte.“ Der Darsteller des Repela, der bei der Aufführung mit dieser Lieblingsfigur Wolfs einen glänzenden Sieg davontrug, hatte zuerst erklärt, dergleichen könne man überhaupt nicht singen, weshalb er die Rolle zurückweisen zu dürfen glaubte. Überall sah Wolf wirkliche oder eingebildete Widerstände, ja einmal geriet er ausser sich, als er durch Heckels Fenster den Orchesterdiener, der ihn zu einer Probe rief, nach seiner Wohnung „schlendernd“ gehen sah. Mehr als einmal drohte eine Revolution auszubrechen, die die ganze Aufführung in Frage stellte, und oft musste der Intendant Dr. Bassermann in seiner liebenswürdig-ausgleichenden Weise eingreifen; gelegentlich kam es auch zu Reibungen mit dem Kapellmeister Hugo Röhr, der sich die grösste Mühe gab, aber im Punkte der Temponahme oft anderer Ansicht war als Wolf. Den äusserst reizbar gewordenen Freund mussten Grohe und Heckel wiederholt beschwichtigen, und dieser war auch, wenn er jemanden durch eine unwirsche Bemerkung verletzt hatte, hinterher stets bereit, die Sache durch gütiges Zureden wieder beizulegen. Am liebsten aber spielte Wolf vor und gab jedem, der es hören wollte, das Lied „Ich hab in Penna einen Liebsten wohnen“ aus dem eben komponierten zweiten Band der Italiener zum besten, „wobei es ihm ein besonderes Vergnügen bereitete, das heikle Nachspiel des Klaviers mit verblüffender Virtuosität herauszubringen“; ja am 22. Mai, zu Wagners Geburtstag, spielte er in Heckels Klaviersaal Herrn Emil Heckel sen., dessen beiden Söhnen und Grohe den vollständigen zweiten Band der Italiener aus dem Manuskript „in unvergesslicher ergreifender Weise“ vor. Fast schien es, als stünden ihm diese seine jüngsten Kinder viel näher und seien ihm wichtiger als die ganze Première des Corregidor. Auffallend war auch sein Verhalten bei den Proben des Werkes, denen er, wie es scheint, nur als Musiker Aufmerksamkeit schenkte, während er in dramaturgischen Fragen zumeist versagte. Als der die Regie selbst führende Intendant sich Wolfs Urteil erbat über eine wesentliche Abänderung des szenischen Bildes, zeigte es sich, wie Karl Heckel erzählt, dass diese Veränderung Wolf nicht nur nicht aufgefallen war, sondern dass er dem Bühnen-

bilde überhaupt noch keinen Blick zugewendet hatte. Er wehrte es ab, auf die gestellte Frage überhaupt einzugehen; denn die Szene — das sei Sache der Textdichterin, nicht die seine. Ein Verhalten, das auch für das überwiegend musikalische Verhältnis Wolfs zu seinem Werk bezeichnend ist. Als nichts recht klappen wollte, wurde die Aufführung verschoben: vom 24. auf den 31. Mai, zuletzt auf Sonntag den 7. Juni, also in die ungünstigste Theaterzeit hinein. Schon hatte Heckel, der sah, wie Wolf gepeinigt war, mit ihm beraten und schon einen Modus gefunden, wie man das Werk zurückziehen könne — da schwieg Wolf plötzlich, tief erschüttert: man sah ihm die Schwere des Entschlusses, das Gefühl der Verantwortung vom Gesichte ab, und von da an zeigte er sich besänftigendem Zureden viel geneigter.

Der Tag der Aufführung kam.*) Weder war Wolf zu bewegen, beim Intendanten in der Proszeniumsloge zu sitzen — er wollte sich die Illusion nicht zerstören lassen, und sein Werk einmal selbst geniessen — noch war er zu bewegen, seinen Frack anzuziehen, er ging im lichtgrauen Sommeranzug ins Theater: in sich gekehrt, scheu und bleich sass der kleine Mann oben auf der zweiten Gallerie, nur Dr. Potpeschnigg durfte in seiner Nähe bleiben. Aus nah und fern war das Häuflein seiner Getreuen herbeigeeilt, auch war mit ihrem Gatten die Dichterin Rosa Mayreder erschienen, der wir eine warme, lebendige Schilderung der Mannheimer Tage verdanken. Hugo Röhr leitete die Aufführung mit Temperament, und obwohl ihm Wolfs Stil noch zu neu war, um ihm ganz gerecht zu werden, brachte er die Schönheiten des Werkes zur Wirkung und Geltung. Vortrefflich hielten sich Kromer als Tio Lucas, Anna Sorger als Corregidora, Marx als Repela und Regisseur Hildebrandt als Tonuelo; Hans Rüdiger, ein sonst vorzüglicher Sänger, mochte mit dem Corregidor nicht die ihm ganz zusagende Partie gefunden haben. Lebhaft beklagte Wolf, dass nicht Frau Sorger, die dazu berufen schien, sondern eine Anfängerin die Frasquita sang. Die Aufführung wurde mit grosser Wärme aufgenommen. Als Frau Mayreder nach dem zweiten Akte einen Besuch auf der zweiten

*) In sinniger Weise hatte die Intendanz dem Corregidor eine Aufführung der Meistersinger vorangehen lassen. Wolf, enthusiastisch ergriffen, dankte am Schluss den Künstlern mit Tränen in den Augen.

Gallerie machte, sah sie Wolf im Halbdunkel ganz versunken sitzen; er bemerkt sie, steht auf, sieht sie stumm an und fällt seiner Dichterin weinend um den Hals. „Und eine solche Gewalt ging von diesen Tränen aus, dass sich tiefe Rührung aller Umstehenden bemächtigte und kein Auge trocken blieb.“ Das war Wolfs Dank und Lohn. Um keinen Preis war er zu bewegen, sich dem Publikum zu zeigen: ganz im Gegensatz zu manchem seiner komponierenden Kollegen, die es kaum erwarten können, bis sie der Beifall ruft. Umsonst redete man auf ihn ein, und erst bis man die Formel fand: „er sei es seinem Werke schuldig“, der Erfolg sei sonst nicht „manifest“, liess er sich umstimmen und betrat nach dem dritten Akte — die Sänger waren schon wiederholt gerufen worden — die Bühne. Rosa Mayreder schildert, wie er „in tiefem Ernst, schwermütig feierlich“ dort stand, „auf seinem bleichen Gesichte die Spuren der Erschütterung, unter der seine Seele bebte.“ Gegen die Lorbeerkränze aber verhielt er sich ganz gleichgültig. Hätte Grohe sie nicht in seine Wohnung schaffen lassen, Wolf hätte sie kaum beachtet; nur die Kranzschleife des Mannheimer Wagner-Vereins hat er an sich genommen.

Nach der Aufführung vereinigten sich Wolfs Freunde und einige Künstler unter dem Vorsitze des Intendanten zu einer festlichen Runde in einem öffentlichen Lokale. Wolf wurde in begeisterten Reden gefeiert, obwohl er für „Gefeiertwerden“ kein Verständnis hatte. Nur seinen Freunden zuliebe, meint Grohe, sei er gekommen, und in einigen schlichten Worten — „die Mannheimer Tage seien im Buche seines Lebens mit goldenen Lettern eingetragen“ — dankte er für die Beweise von Liebe und Verehrung. Als Heckel toastiert hatte: die Stadt Mannheim habe trotz ihren geringeren Mitteln eine Tat vollbracht, auf die sie stolz sein könne — drückte Wolf dem Redner leise seine Zustimmung aus. Viele seiner auswärtigen Freunde hätten die Aufführung ungünstiger beurteilt, sagte er; „ich nicht.“ Tragikomisch aber war es, dass Wolf den einzigen realen Gewinn, den ihm die Aufführung brachte, das Honorar von 200 Mark — verlor. Trotz eifriger Nachforschungen wollte sich der Mammon, der sich überhaupt ungern zu Wolf gesellte, nicht finden lassen, und das Angebot eines Freundes ihm den Verlust zu ersetzen, wies Wolf zurück.

Schon nach der ersten Aufführung des Corregidor war Wolf von Mannheim abgereist. Man gab das Werk ein zweites Mal, doch sah er es weder dort, noch auf einer anderen Bühne mehr; aber er hatte noch lange mit ihm zu schaffen, ja es blieb sein Sorgenkind bis ans Ende. Nach einem Aufenthalt in Matzen und einem Ausflug nach Cortina reiste er nach Graz, wo er die letzten Wochen des August 1896 bei Dr. Potpeschnigg zubrachte, um mit dessen Hilfe die neuen autographierten Stimmen mit der korrigierten Partitur zu kollationieren. Ähnliche Arbeiten beschäftigten ihn bis zum November, vor allem aber die künstlerische Revision des Werkes. Denn kaum hatte die Mannheimer Theaterintendanz die Partitur zurückgesendet, als Wolf — im Juli noch — mit Veränderungen „in puncto Dynamik", „in puncto Vortrags- und Tempobezeichnungen", und mit der Lichtung einiger Stellen der Instrumentation beginnt. Später erfolgten auch kompositorische Veränderungen. So schreibt er an Grohe (5. März 1897): „Gestern habe ich die letzten vierzehn Takte vom ersten Akt Corregidor in der Instrumentation gänzlich umgeändert, allen unnützen störenden Pomp, so weit es anging, daraus entfernt, und das Bischofmotiv wegen des vierten Aktes glänzend dominieren lassen. Das wird die Sache um vieles besser machen."

Es handelt sich hier um eine Novation, die in den vierten Akt eingerückt wurde. Handlung und Musik ändern sich: Eben will der Corregidor den Tio Lucas binden und abführen lassen, als die Morgenglocken ertönen, die Donna Mercedes den Gedanken eingeben, mit Frasquita zum Bischof zu gehen und „seinem frommen Richterwort das Gescheh'ne zu unterbreiten." Diese Absicht erschreckt den Corregidor derart, dass er lieber klein beigibt, wodurch es gleich zum Schlusse kommt, und die ganze Erzählung der Dienerschaft entfällt; von den Worten des Corregidor „Ja Sennora" einschliesslich, d. i. von Seite 186 des Klavierauszuges (letzte Zeile) an, bis zu den Worten der Mercedas „Und ich rat euch" auf Seite 201 letzte Zeile reicht die Kürzung, und an Stelle der 14 Seiten werden die 64 Takte der Variante eingeschoben. Tiefe Glockenklänge verbreiten eine friedliche Morgenstimmung und geben einen feierlichen Ausklang: so wirkt wenigstens der Geist des im Spiele ganz unterdrückten Bischofs segensvoll mit. Musikalisch ist die Szene sehr sinnig ausgeführt

worden, denn „die Stelle Dieser Glocken Morgengruss ist auf das Bischofmotiv im Schlussmarsch vom ersten Akt, das dort nur die Rolle eines Kontrapunktes spielt, komponiert und gleichzeitig verquickt mit der Begleitung des italienischen Liedes Und steht ihr morgens auf vom Bette. Das macht sich sehr gut.“ (An Grohe, 24. Febr. 1897).

Diese Änderung, die das erzählerische Moment des Aktes ausmerzt, und den erwähnten Kontrapunkt der Streicher motivisch zu Ehren bringt, war von Wolf vorgenommen worden: auf Anraten des Hofopernkapellmeisters Joh. Nep. Fuchs, eines gewiegten Theaterpraktikers, der sich für Wolf und sein Werk lebhaft interessierte und einer Aufführung in Wien das Wort redete. Wolf spielte ihm die Oper vor und Fuchs riet noch zu einer zweiten Änderung ein, nämlich zur Verlängerung des Vorspieles des dritten Aktes damit die folgende Nachstimmung besser vorbereitet werde. Das tat denn Wolf auch, komponierte 47 einleitende Takte neu, so dass die ganze Einleitung neu 52 Takte zählte, und hoffte nach alledem, es werde nun „das verfluchte Gewäsche über Längen, Stagnation usw. wohl ein Ende haben und der arme Corregidor bühnenfähig werden.“ (An Grohe, 30. Jan. 1897.)

In dieser neuen Fassung ist der Corregidor am 29. April 1898 in Strassburg gegeben worden (Kapellmeister Lohse, Regisseur Dr. Krückl); die Aufführung wird als gut geschildert, doch abermals schwebt ein Unstern über dem Werke, denn wieder erscheint es am Ende einer Saison, und es kam nur zu einer Wiederholung am 13. Mai. Die neue Bearbeitung aber sollte nach Wolfs Willensmeinung nur für die Bühnen gelten, weshalb das Werk auch bei Heckel in zwei Ausgaben, der ursprünglichen und der Bühnenausgabe erscheinen sollte, ja Wolf glaubte fest daran, dass die Zeit kommen werde — „und vielleicht erleben wir sie noch“ — wo man den Corregidor in der Urgestalt geben werde.

Dass die Urgestalt des Werkes jedenfalls einer fremden Bearbeitung vorzuziehen sei, bewiesen die Aufführungen in Wien, die Wolf freilich nicht mehr erlebte, und die am 18. Februar 1904 unter der Leitung Gustav Mahlers zustande kamen. Schon als Mahler 1897 seine neue Stellung am k. k. Hoftheater antrat, war er mit Wolf

in Verbindung getreten, und zeigte sich dem Corregidor so geneigt, dass Wolf, von frohen Hoffnungen erfüllt, am 4. Juni 1897 an seine Mutter nach Hause schrieb: „Der Corregidor wird in der kommenden Saison nun sicherlich aufgeführt. Ich habe heute die bestimmte Zusicherung von dem neuen Kapellmeister Mahler (ein alter Freund von mir) erhalten. Mahler ist jetzt der Allmächtige in der Wiener Oper. Er selbst wird mein Werk einstudieren und dirigieren, was mir um so erwünschter ist, da Mahler, wie kein anderer, berufen ist, auf meine Intentionen einzugehen.“ Ende Januar oder Anfang Februar 1898 sollte die Aufführung stattfinden; allein die Dinge nahmen eine andere Wendung und an Stelle des Corregidor wurde Rubinsteins Dämon zur Novität des Jahres 1898 bestimmt, eine Enttäuschung, die Wolf besonders tief und schmerzlich erregte. Wahrscheinlich ist auch, dass die Oper, wenn sie damals, oder 1896, wie es nahe daran war, aufgeführt worden wäre, vom Publikum unter einer anderen Optik: als Erstling eines jungen Wiener Komponisten aufgenommen worden wäre, und schon die Tatsache der Aufführung in Wien, vom Erfolge abgesehen, dem Tondichter neue Schwungkraft gegeben hätte*) Nach dem Tode Wolfs erwartete das Publikum, wie es schon zu kommen pflegt, vom Werke mehr Sensationen als Schönheiten und fühlte sich enttäuscht, als Sensationen ausblieben, umsomehr als die Frische des Ganzen gelitten haben mochte. Wir kennen die Gründe nicht, die zur Absetzung des Corregidor damals führten, vermuten aber, dass sie im Werke selbst gelegen haben dürften, wie aus der Vorgeschichte der Aufführung von 1904 hervorgeht. Gustav Mahler, obgleich ihm die Eigenart Wolfs nicht sonderlich sympathisch sein mag, nahm die Sache doch keineswegs leicht. Mit scharfem Bühnenblicke erforschte er sofort die Schwächen der Handlung, zog zwei Akte in einen zusammen, strich, verlegte die Cäsuren, so dass ein Akt mit dem durchschlagenden Eifersuchtsmonologe des Tio Lucas endete — worauf Vancsa aufmerksam macht: genau wie das erste Textbuch Schaumanns, das Mahler gewiss nicht kannte. Allein bei späteren Aufführungen kam man wieder auf die Urgestalt zurück, die aufgegeben zu haben, in keiner Hinsicht von Vorteil gewesen war. Denn sehr zutreffend führte Richard Wallaschek in der „Zeit“

*) Vgl. Dr. Max Vancsa in der N. mus. Presse, Wien, 19. März 1904.

(vom 19. März 1904) aus, dass die Änderung des Originals schon deshalb nicht zu rechtfertigen gewesen sei, weil die Erfahrung lehre, dass noch keinem künstlerisch wertvollen, aber auf der Bühne schwachwirkenden Werke durch einen Bearbeiter aufgeholfen werden konnte, zumal da die Ursachen stets in der Gesamtanlage des Werkes liegen und nicht in einigen Details. So führte ein geschichtlicher Blick den Kritiker genau dorthin, wo die Meinung des Komponisten lag: zur Urgestalt des Werkes.

Die zu Lebzeiten Wolfs unterbliebene Aufführung in Wien war ein Nachteil für ihn; die Aufführung nach seinem Tode nicht einmal ein verspäteter Triumph. In der Zwischenzeit war der Corregidor von Bühne zu Bühne gezogen, hatte hier freundlichen Respekt, dort begeisterte Verehrung gewonnen, und doch kein Repertoire. Am 8. April 1899 kam er in Prag auf die erste österreichische Bühne, und hielt sich dort dank einer liebevollen Einleitung der Première — man veranstaltete einen Wolfschen Liederabend im Theater bei freiem Eintritt — und dank einer liebevollen Darstellung durch vier Jahre auf dieser Bühne.*) Im Mai 1902 erschien das Werk in Graz und erlebte unter Kapellmeister Weisslеders Leitung vier Aufführungen, die im höchsten Grade fesselten; eine fünfte folgte im Juni 1903. Weiters sind die Bühnen von München (4. November 1893), Hamburg, Karlsruhe, Freiburg i. B. und Stuttgart zu nennen, ja in Stuttgart, im Herzen des Schwabenlandes, wo Pohlig als berufener Wolfdirigent wirkt, dürfte der Corregidor bis nun den dauernsten Erfolg gehabt haben.

Einen eigenartig starken Erfolg hatte die Oper aber zuletzt in Berlin, wo sie im Jänner 1906 (unter Kapellmeister Cassirer und Regisseur Morris) an der neuen komischen Oper einschlug. Man hat vielfach die Inszenierung als Meiningerei getadelt; aber die Wirkung des Ganzen war doch überraschend. In sympathischer Betrachtung nannte Leopold Schmidt den Corregidor eine Freude für Musiker, die ein Werk auch unabhängig von seiner theatralischen Wirkung geniessen wollen.**) — „Das war eine Überraschung!“ rief Carl Krebs nach dem Abend aus.***)

*) Bericht Dr. R. Batkas im Heft 15/16 des I. Jahrgangs der „Musik“.
**) Signale f. d. musikal. Welt v. 24. Jan. 1906.
***) Im „Tag“ Nummer 29 v. 1906.

„Wenn man hört, dass Hugo Wolfs Corregidor es überall nur auf einen sogenannten Achtungserfolg (besser Nichtachtungserfolg) gebracht hat, dann geht man mit ziemlich abgespannten Erwartungen in eine Aufführung des also geschätzten Stückes. Wenn man dann aber ein von musikalischem Leben strotzendes, von erfinderischer Kraft geschwelltes geistsprühendes Werk findet, dann fasst man sich an den Kopf und fragt: Träumst du, oder haben die andern geschlafen, die solche Musik wie Wasser an sich ablaufen liessen? Hätten wir Überfluss an guten deutschen Opern, dann wäre die Gleichgültigkeit des Publikums und der Bühnenleiter dem Corregidor gegenüber begreiflich, aber, blick ich umher in diesem edlen Kreise — was bleibt denn übrig von den während der letzten zehn Jahre geschriebenen musikalischen Bühnenwerken? Mit Ausnahme von Humperdinks Heirat wider Willen etwa nichts ... Der zweite Akt hat mich geradezu bezaubert, ihn halte ich für ein Meisterwerk von Anfang bis zu Ende."

Es ist doppelt tragisch, dass Wolf zu seinen Lebzeiten nicht solchen Widerhall vernahm, der ihn mit der alten Tragödie des österreichischen Künstlers, dessen Ruhm im Auslande klingt, hätte versöhnen können. Überhaupt ist viel Tragik in der Geschichte des Corregidor: Jahrelang ist Wolf vom heftigsten Liebesdrange nach der erlösenden Oper erfüllt, die Idee des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes hat sich seiner bemächtigt, er genügt sich selbst nicht, er sucht bei anderen — eine fruchtlose Suche, die ihm hätte Warnung sein können — und endlich greift er nach einem Buche, dessen Schwächen zu beheben ihn eben dieser Liebesdrang verhinderte. Er will vom Pathos des Musikdramas zur Leichtigkeit der Oper, und verfällt ihm doch. Und schreibt die erste Oper, nur gestützt auf das Genie des Lyrikers. Ja Richard Batka denkt an Grillparzer und sein auf Schumann gemünztes Wort: „Ich glaube immer, ein Künstler, der wahnsinnig wird, sei im Kampfe gegen seine Natur erlegen" — und vermutet, dass der Wahnsinn Hugo Wolfs durch den vergeblichen Kampf zwischen seiner Natur und dem Drama beschleunigt worden sei.*) Allerdings erhöht das Leben diese gehäufte Tragik, indem es Wolf das Wort entzieht und seine erste Oper auch zur letzten macht, und ihn hindert seine Kraft zu dem Erfolge zu entwickeln, der alles Glück beschlossen hätte. Doch, wie dem auch sei: — es gibt eine Reihe von Kunstwerken in dramatischer Form, die das Theater nicht gewinnen konnten,

*) Batka: Kranz, Leipzig 1904.

die aber wegen ihrer gehäuften musikalischen Kraft nicht absterben, sondern unverlierbar bleiben der Musikgeschichte. Denn Schöpfungen, die der Künstler mit der vollen und ursprünglichen Empfindung seiner Natur erfüllt, haben dauernde Merkmale und dauernden Bestand; sie werden nicht verwechselt wie Blätter, nicht verweht wie Blätter im Wind. Zu ihnen gehört auch der Corregidor von Hugo Wolf, dem nur wenig fehlte, um aus einem ringenden Vorläufer einer neuen deutschen Spieloper Meister zu werden. Was ihm fehlte ist nur wenig, aber das Wenige ist gerade das Wichtigste. Wir finden darüber ein treffendes Wort bei Grétry, der wohl wusste, dass Genie allein oft nur eine Schwäche ist gegen die Durchschnittsbegabung und Routine des Handwerkers auf der Bühne: „La musique dramatique convient au théatre; là tout doit être sacrifié à l'action du drame, et je ne dout pas qu'un musicien sans originalité, sans génie, n'ayant que le sens commune, et sachant respecter les convenances, n'y réussisse plus que l'habile artiste-musicien trop occupé de son art, et point assez de l'art dramatique."

II. Kapitel.

Die italienischen Lieder.

Le cose piccoline son pur belle
Le cose piccoline son pur care
Ponete mente come son le perle:
Son piccoline, e si fanno pagare.
Canzon popolare toscano.

Das Panorama hat sich verändert. Auf dem kleinen Molo von Grignano hören wir die Wellen, wie sie leise an die Steinwand schlagen; und draussen fliesst das Mondlicht auf dem Meere. Südlicher Abend. Vom Ufer schwebt es her wie ein unsichtbarer Vogel, es ist eine klingende Stimme. Wieder wird es still. Da kommt eine andere, eine hellere Stimme über das Wasser. Es müssen die Fischer sein, die vor dem roten Hause sitzen, und die Mädchen, die auf dem Balkone oben lehnen.

I me despoûjo, per andare in lieto
Me ven a mento la murusa meîa . . .

Das war der braune Istrianer, der Stefano, der es hinaufsang. Schon schickte er sich an zu Bette zu gehen, da kam ihm die Geliebte in den Sinn.

Pase femo, ben meîo, nu femo guiera
Ti te ricordi quando i fiemo guiera?

Von oben hat eine geantwortet: Nun lass uns Frieden schliessen, begraben wir den Krieg. Der braune Stefano lässt nicht nach. Er muss noch das vom Jänner singen, der sich beim Februar beklagt: che ghe manca due stile in quil biel mise — dass

ihm zwei Sterne fehlen, die nun die Geliebte im Köpfchen trüge. als Augen . . .

Canzoni popolari! Wie sie durchs Istrische und Venetianische gewandert sind, so auch über den Apennin ins Toskanische und Umbrische, bis tief in den Süden, wo einst Aeneas den Fuss aufs Land gesetzt hat. Es sind wahre Zugvögel. Derselbe Gedanke, ein Gemeinbesitz der Volkspoesie, in allen Fischer- und Bauernmundarten abgewandelt, ist oft nur einem verwehten Keim der Kunstpoesie entsprossen; und wanderlustig ist er über die Grenzen der lateinischen Kultur in den Norden zurückgekehrt, so dass die Villote des Dalmatiners in dem melancholischen Vierzeiler wiederklingen, den der Kärntner Bursch in seinem Gebirgsdorf abends singt.*)

Seit Paul Heyse die Rispetti, Villote, Ritornelle und andere cose piccoline in ein durchsichtiges Deutsch übertrug, sind sie noch kosmopolitischer geworden, und ohne ihr leichtes Gewicht und den südlichen Goldton ganz zu verlieren, haben sie doch an dem nationalen Charakter einer primären Dramatik eingebüsst, mit dem sie die jungen Leute „am Abend in der Kühle“ wechselnd und wetteifernd improvisieren.

Wieder war Hugo Wolfs Auge dem Süden zugewendet; aber nicht auf dem kleinen Molo von Grignano, aus der Kunstlyrik Paul Heyses ist sein Italienisches Liederbuch entstanden.**) Man verdankt ihm zwei Liederreihen, zusammen 46 Gesänge, und zwar hat er 40 Rispetti, fünf venetianische Villoten aus der Sammlung des Angelo Dalmedico und ein venetianisches Volkslied (Benedeit die sel'ge Mutter) in Musik gesetzt, die Lieder oft wie Frage und Antwort geordnet und in zwei Hefte eingeteilt.

Die ersten zweiundzwanzig, schon im Herbste 1890 und im

---

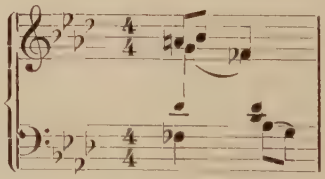
*) Gilt z. B. von No. 20 der Heyseschen Rispetti. Dieselbe „Eheklage“ auch in den Alpenländern. Über Dialektformen vgl. Prof. A. Ive Canzoni popolari, 1877.

**) Ausser Wolf schöpften noch andere deutsche Musiker aus Heyse. Hermann Goetz komponierte sechs Rispetti; Engelsberg stellte sein zyklisches Liederspiel (für Chor, Soli und Klavier) zusammen.

Winter 1891 entstanden, wurden erst fünf Jahre später fortgesetzt, nach jener Pause, die zum kleinsten Teil der Corregidor ausfüllt. Wir wissen auch, wie gleichsam höhere Gewalt den Komponisten im Frühjahr 1896 nach neuen Liedern rief, und dass die Arbeit wiederum im charakteristischen summarischen Verfahren gedeiht. Lied auf Lied entsteht, oft zwei an einem Tage. Ursprünglich wollte sich der Künstler mit den neuen zweiundzwanzig begnügen, die er am 24. April beisammen hatte; aber ungerufen kamen noch zwei Lieder dazu: „Verschling den Abgrund“ und „Was für ein Lied soll Dir gesungen werden“, das er als letztes am 30. April schrieb.

Le cose piccoline ... „Auch kleine Dinge können uns entzücken“ gibt mit leiser Absicht dieses Lied zu verstehen, das, als ein Motto, an der Spitze des ersten Bandes steht. Denn es sind lauter Miniaturen, delikate Improvisationen, die nun folgen, so dass Schalk die Lieder „wegen ihres geringen Umfanges im Vortrage stets gleich zu mehreren wie zu einem duftigen Strausse zusammengebunden“ wissen wollte, wodurch sie auch an Wirkung gewinnen. Sie sind intensiv, nicht extensiv gearbeitet. Wolf objektiviert mit gleicher Kraft wie früher, aber er formt mit stärkerer Kraft, ähnlich wie der spätere Schubert, und geht einfacher zu Werke. Die Stimmungen werden aus einem Mittelpunkt hervorgebracht, so dass sich alles auf einander ordnet und eine Harmonie ist; die grösste Spannung wird auf die kleinste Oberfläche gebracht, mit den geringsten Mitteln das Maximum an Wirkung gesucht. Das macht die Miniaturen zum grossen Kunstwerk.

Ein Muster dieser künstlerischen Haushaltung ist: „Schon streck' ich aus im Bett die müden Glieder“. Zwei Einleitungsakte. Dissonante Vorhalte reiben sich aneinander: das Räkeln des im Bette Ruhenden.

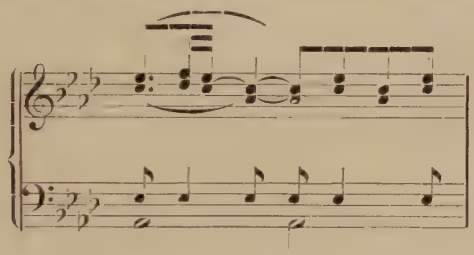


Wie der Sänger nun aufspringt, in die Schuhe fährt, und mit

DAS JÄGERHÄUSL IM MATZENPARK BEI BRIXLEGG, WO HUGO WOLF DEN GRÖSSTEN TEIL DES CORREGIDOR KOMPONIERTE

der Laute auf die Strasse springt, verändert ein neuer Rhythmus, eine neue Harmonie das Bild:

Weich und süss klingt die Laute an den Fenstern vorüber:



Schon ist sie in As-dur verklungen. Da hört man sie noch einmal in C-dur. Gedämpft schlug der Klang zurück, um die Ecke, in die Gasse, wo die Mädchen lauschen: „Mit einem Ruck verändert Hugo Wolf sein Bild, verfinstert und erhellt er die Bühne“.*) Und der Musiker hat nur ein Motiv abgewandelt: das erste Drei-Noten-Motiv. Es wurde umrhythmisiert, umharmonisiert und hat, in 27 Takten durchgeführt, die ganze Handlung darstellen müssen. Wie fein hier Harmonie, Rhythmus, Melodie und Deklamation reagieren,**) sieht man erst, wenn man Engelsbergs, eines guten Musikers, Vertonung gegenüberstellt. Da ist allerdings wenig poetische Schmiegsamkeit zu fühlen, wenn Tenöre und Bässe im italienischen Liederspiel beginnen:

---

*) Max Graf in der „Wage“ Nr. 10, Wien 1903.

**) Man beachte den Harmoniewechsel bei „Da tritt dein Bildnis vor mich hin“, und die sehnsüchtig emporsteigende Deklamation daselbst. Eine andere Feinheit ist die ungelöste Septime ges in der Singstimme: „So manche lauscht“.

Dieselbe konzentrierende feine Arbeit, die nur aus der völligen Freiheit des Meisters kommt, zeigte Wolf in Liedern wie: Ihr seid die Allerschönste, Und willst du deinen Liebsten sterben sehen, wo das schmachtende Liebesthema des Anfangs wie verblasen auf goldglänzenden Harmonieen wiederkehrt, wenn der Wind das schöne Haar der Liebsten bewegt.

Auch der Humor ist nicht ein behaglich aufgesetztes Licht, sondern kommt aus der Sphäre des Themas. Wir stellen uns vor, wie aussichtsvoll es war, als die Kleine sagen konnte: „Mein Liebster hat zu Tische mich geladen.“ Als sich aber bei näherer Besichtigung zeigt, dass nichts zu beissen, nichts zu trinken im Hause ist, schrumpft das stolze Einlademotiv ihres Kavaliers zusammen, bis auf ein klägliches Restchen. Von einem einzigen Motive leben die drei Lieder 42, 43 und 44 und dies Motivchen muss nicht nur zeigen, was der arme Beppo vor dem Hause im Wind am Atem leidet, sondern auch was die nervöse Dame bei dem Ständchen aussteht und muss zuletzt noch das Geschrei des Esels produzieren, das sie hört.

Oft werden nur zwei Rhythmen übereinander gelegt und die Plastik des Gedichtes ist erreicht. Wir sind überzeugt, das damals die blasse Biondina schon im Bette lag, und die Mutter sie festhielt, während ihr Geliebter schon am Hause draussen im Mondenschein

musizierte. Zwei Rhythmen genügten, mit zwei Gebärden war die Szene erklärt: mit den langsamen Klagetönen der Stimme und den hurtigen Klimpertönen des Klaviers.

Oder ein einziger Ton bestimmt das ganze Lied, wie der stockende Orgelpunkt auf As, der die zarte Elegie als Totenglocke durchklingt:

„Sterb' ich, so hüllt in Blumen meine Glieder,
Ich wünsche nicht, dass ihr ein Grab mir grabt.
Genüber jenen Mauern legt mich nieder
Wo ihr so manchmal mich gesehen habt“ . . . .

Ein so schön durchgliederters Adagio wie jenes im spanischen Liederbuche „Komm' o Tod“, und beides Stücke, die „die Untiefen“ des Wolfschen Empfindens bezeichnen.

Im italienischen Liederbuche ist Wolf im reinen Besitz der Form. Der erste mag den zweiten Band noch an eigentümlicher Frische überragen, und es ist vielleicht auch mottohaft gemeint, wenn den zweiten Band die Frage nachdenklich eröffnet: „Was für ein Lied soll dir gesungen werden?“ Aber jedes Stück, ob Scherzo, Hymnus oder Elegie, geht restlos in Musik auf und wird in eine runde, knappe musikalische Form geschmiegt. Gerade das eben erwähnte Lied ist in seiner Kürze ein schöner Beleg. Vier einleitende Takte auf der Dominante, wie Wolf überhaupt die Einleitung auf der ausgespannten Dominante als Frage liebt (die unaufgeschlossene Tonartform, die zur aufschliessenden, zur Tonika führt). Nach diesem Klavier-Vorspielchen je vier Takte für den Haupt-, den Mittelteil, die Wiederholung des Hauptteiles und das Klavier-Nachspiel: — symmetrischer lässt sich das Gerüstchen der Form für die sechs Zeilen des Gedichtes nicht aufschlagen. Man denkt an Chopins Préludes und andere kleine Dinge, die den Musiker entzücken; es ist echte Kammermusik.

In diesen zierlichen Gebilden ist nur die Komödie des menschlichen Herzens behandelt. Ausnahmsweise spielen Realien eine Rolle, und dann meistens so, dass aus ihrer Vorstellung ein dingliches Motiv gebildet wird, wie wir es schon aus früheren Gesängen kennen. So bekommt das ausgeworfene Fädchen mit dem die unnahbare Nina gefangen werden soll, das gläserne Haus, der Zwerg, dessen Locken den Boden fegen, Gestalt und Farbe. Einmal wird der Künstler

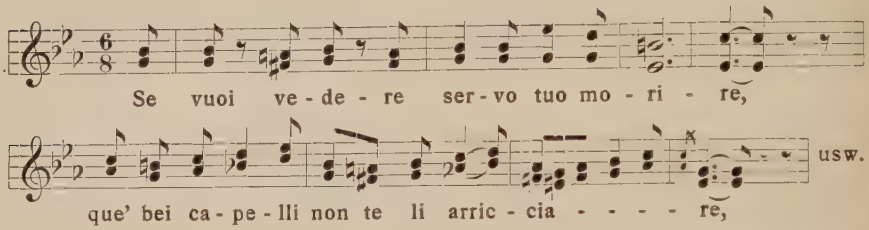
derart zum Realisten, dass er die Serenade des Sängers (Nr. 22) nicht im Hauptton c, sondern auf der Septime b verklingen lässt: dass aus der sich entfernenden Tonquelle immer tiefere Töne gehört werden, ist der Natur abgelauscht. Allein das Klavier entwirft hier nicht, wie früher bei Mörike, grosse Naturbilder, womit zusammenhängen mag, dass es so überaus einfach, sein Satz so luftig geworden ist. Und in der Auswahl von Darstellungswerten, in der Beschränkung zeigt sich der Meister. Wo der Künstler ein Gefühl isolieren und es in seinem Wachsen und Werden darstellen will, gehorcht ihm die melodische Erfindung, und es kommt in der über blos haltende Harmonieen gelegten Singstimme zum Vorschein, wie in dem Liede Heb' auf dein blondes Haupt, das uns mit seiner Melodie „die Seele füllt". Wo er aber das Ereignis spalten, in ein Vielfaches von Stimmung zerlegen will, da bringt er ein Widerspiel von Rhythmen und Harmonieen hervor, die mit der Stimme gleichberechtigt vorgehen.

Als Wolf in Mannheim (1896) den Herren Heckel und Oscar Grohe seine Italienischen vorspielte und nach dem grandiosen Gesange: Verschling' der Abgrund meines Liebsten Hütte! den tiefen Eindruck auf die Zuhörer wahrgenommen hatte, meinte er zu ihnen scherzhaft: „Gelt, dös san Leuteln!" In der Tat schwebt ein ganzer Reigen solcher „Leuteln" in diesen Liedern vorüber, und namentlich die Frauenseele ist es, die in allen Arten und Abarten dargestellt, deren Leidenschaftsskala bis zum höchsten Punkte aufgerollt wird. Da ist eine Madonna, schön wie die Fornarina, ein Gram für sehende Augen, da sind Zänkerinnen und Wehleidige, Trotzköpfe, Renegatinnen, da ist das Naturkind, das seinen Geliebten nicht unterm Mond — im Freien — schlafen lassen möchte, Schlangen, Unberechenbare, Schelme, und zum Schlusse das „Mordsfrauenzimmer, das im Zeitraum einer halben Minute ihre 21 Geliebten aufzählt und durch ein rasendes Nachspiel beweist, dass ihrer noch lange nicht genug sind . . ." Und von diesem Lied (Ich hab in Pena) versprach sich Wolf mit Recht eine grosse Popularität. Das sind also die „Leuteln" dieser Lieder, und obwohl es ihrer Abkunft nach Italienerinnen sind, Kinder des Volkes der Grazie, die sich zwischen den weissen Geländern der Olivengärten tummeln, sind es uns doch vertraute Geschöpfe geworden, denn die Musik ist es, die die Originale zu Typen erweitert.

Dabei ist das veränderliche Wetter dieser Herzen, das heimliche Vibrato einer Stimmung belauscht, so dass für die fernste Nuance noch ein Ton gefunden wird. „Wer rief Dich denn, wer hat Dich herbestellt?“ bricht die Eifersüchtige aus; und — „wer rief Dich denn, wer hat Dich herbestellt“ — klingt es abgedämpft am Schlusse von ihren Lippen, über die sich unwiderstehlich der Besitzwille der Liebe drängt — über sie und ihren Zorn hin. Oder man denkt der beiden schönen jungen Leute, die sich wiederfanden und einander stumm in die Augen schauen. Die Szene wird aus der Vergangenheit in die Gegenwart gerückt. Das Mädchen erinnert leise daran: wie sie beide nach Sprache rangen, nachdem sie lange Zeit geschwiegen, bis die Engel aus der Himmelglorie schwebten, immer andere und andere, wie im Märchen, und den Frieden brachten; da teilen sich die Schleier der Harmonie, zum ersten Male strahlt die friedenbringende Haupttonart Es-dur rein aus, und unter dem Chorgesang des Klaviers schimmert eine Mittelstimme, die einen Abklang des Anfangs, das absteigende Unisono, wiederholt: die Erinnerung — „wir haben beide lange Zeit geschwiegen.“ Man begreift, dass G. Kühl dieser feinen psychologischen Deutungen wegen, die mit so einfacher Verfahrungsweise erreicht werden, Hugo Wolf „den Mozart des deutschen Liedes“ genannt hat, ein Vergleich, der das Analoge zwischen beiden Künstlern stark betont, um so stärker, je bekannter die Verschiedenheiten sind.

Die italienischen Liebesgesänge haben eine eigene weiche Luft, sie sind auf einen eigenen Grundton abgestimmt, wie es die Lieder der spanischen Señoras oder der deutschen Mädchen Mörikes waren. Aber einen lokalen Ton, ein aufgelegtes nationales Kolorit — ein Kostüm — wird man fast nie bemerken. Ausnahmsweise, wie im Ständchen (Nr. 22) wird das Zirpen der Mandoline stilisiert, ausnahmsweise der Melodie der Color südlicher Rispetti gegeben, wie in Nr. 20. Mit Recht betonte J. Schalk, wie in vielen dieser Lieder „der romanische Schönheitskultus mit dem reinen Gefühlsausdruck der deutschen Musik“ neue Vermählung eingeht. Man denke an das toskanische „Und willst du deinen Liebsten sterben sehen.“ Es hat in der Wolfschen Umdichtung etwas Deutsches — Gemüt — bekommen, und wie sehr es sich schon dadurch von der leichten

italienischen Rassemelodie unterscheidet, mag ein Blick auf die Komposition desselben Rispetto von L. Gordigiani*) zeigen, der es für einen Sopran — einen zweiten ad libitum — geschrieben hat.



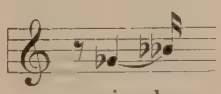
Das ist freilich eine Kunstmelodie; aber das unterscheidende südliche Profil trägt sie so gut, wie die Volksmelodieen, und es ist sehr wohl begreiflich, wenn Paul Heyse, wie er dem Verfasser schrieb, von Wolfs Komposition spanischer und italienischer Volkslieder nicht so lebhaft angesprochen wurde, wie von manchen anderen seiner Lieder, ein Eindruck, den er freilich von fast allen Kompostionen romanischer Volkslieder empfing, da er die echten Nationalweisen im Ohre habe und ihren naiven Klang in noch so geistreichen und musikalisch oft weit bedeutenderen Vertonungen deutscher Meister vermisse . . . „Nur Jensens spanische Lieder haben mich gleich beim ersten Hören und in immer steigendem Masse beim Wiederhören entzückt, und den Eindruck kongenialer Grazie und Leidenschaft gemacht, während ganze Liederspiele, aus meinem italienischen Liederbuch zusammengestellt, mein südlich gewohntes Ohr fremd berührt haben.“ Als Kuriosum sei aber in diesem Zusammenhange erwähnt, dass einige wenige italienische Lieder Wolfs, mit dem Originaltexte gesungen, auch italienische Hörer tief berührten, wie z. B. „Nun lass uns Frieden schliessen,“ das so getreu übersetzt ist, und von Wolf so getreu deklamiert wurde, dass man ohne eine wesentliche Änderung der Singstimme statt der deutschen, die toskanischen Verse singen konnte:

*) Erschienen bei Ricordi in Mailand. (Canzoni populari toscani; darunter auch: O valorosi che andate alla guerra, usw.) Ein gutes Vergleichslied ist auch Le cose piccoline, von Carlo Pedrotti komponiert, Mailand bei F. Lucca.

Facciam la pace, caro bene mio
Chè questa guerra non può più durare
Se non la vuoi far tu, la farò io:
Fra me e te non ci è guerra mortale.
Fanno la pace principi e signori
Così la posson far due amatori:
Fanno la pace principi e soldati,
Così la posson far due innamorati:
Fanno la principi e tenenti
Tanto la posson far du'cor contenti.

Freilich: die sonnbraunen Istrianer würden Wolfs italienische Lieder nie empfinden, aber auch ein Belkantist würde mit der Singstimme seine Mühe haben, noch mehr als der deutsche Sänger. Denn es ist, wie Josef Schalk bemerkte, eine Eigentümlichkeit der späteren Gesänge Hugo Wolfs, dass oft die Endsilben von der Melodie wie sehnsüchtig gehoben und dissonante Töne in steigender Linie geführt werden, entgegen dem normalen Auflösungsbedürfnis. Der Sänger muss daher dem Tone ein „elastisches Volumen" geben, dessen Schwerkraft überwinden, und wird bei aller Musikalität doch nur dann die künstlerische Absicht erfüllen, „wenn er die Harmonie wie eine Bestätigung seines persönlichen Gefühls empfindet."

Noch feiner, als wir es gewohnt waren, ist ja das Leben des Tones in diesen Liedern Wolfs geworden. Die Deklamation, die Harmonie, der Rhythmus und die Melodie zittern vom geringsten Windhauch des Gefühls. Und wenn das Mädchen singt: „Auf einmal kam uns die Sprache wieder", so ist die Achtelpause zwischen „Sprache" und „wieder" ebenso seltsam beredt, wie die sich mühsam aufarbeitende Terz:



Man muss es hören können. Einem feinfühlenden Geiste wie Max Graf war es vorenthalten, das Entscheidende zu finden. Nicht als ob Wolf eine neue Sprache der Tonkunst erfunden hätte; aber eine neue Kapazität der Sprache habe er entdeckt: ihre nervöse Empfindlichkeit, ihre akute Reizbarkeit. „Er hat die modernen Nerven,

die jedes Lüftchen erregt, die jeder neue Mensch, jeder neue Ort, jede Gebärde in Schwingungen versetzt und auf die jeder Hauch wie auf ein feines Instrument seinen Druck ausübt.“ In den italienischen Gesängen hat der Künstler die produktive Feinfühligkeit seiner Natur mit dem sicheren Kunstgefühl des letzten Schubert, Schumanns oder Löwes verbunden, und er nimmt den Höhepunkt der Ich-Romantik durch die Meisterschaft in kleinen Dingen, die uns so entzücken.

III. Kapitel.

Abendsonnenschein.

„Ich sehe nun tatsächlich einer rosigen Zukunft entgegen und gebe nur Gott, dass Sie diese Morgenröte, die endlich über meine Existenz hereinbrechen wird, noch erleben.“ So schrieb am 4. Juni 1897 der Sohn an die Mutter, die ihren Liebling, zweiundzwanzig Jahre früher, einer ungewissen Zukunft entgegen in die Weltstadt hatte ziehen lassen, und, der vom Leben herumgestossen, 36 Jahre alt geworden war, bis er in dieser Stadt ein eigenes Heim besass. Im Juni 1896 bezog er seine erste Wohnung in der Schwindgasse No. 3, deren einfacher Komfort wie grosser Luxus auf ihn wirkte; im vierten Stocke hatte er sich eingenistet. Es ist Frau Mayreder, die diese Wohnung aufgestöbert hatte, aufs Wort zu glauben, wie schwer es war sie zu finden. Denn „das Leben in einem Wiener Zinshaus setzt gröbere Nerven und stumpfere Sinne voraus, als Hugo Wolf sie besass“. Und in verzweifelten Fällen, besonders bei der Arbeit, pflegte sich Wolf denn auch durch ein Antiphon künstlich schwerhörig zu machen, ein Instrument, das er sich aus Leipzig hatte kommen lassen. Hier, in der Schwindgasse, war er vom Hauslärm so ziemlich verschont. Nur eine im unteren Stockwerk hausende Dame mit zwei Neffen plagte seine Nerven durch ein Klavier; und Wolf hackte oft wütende Antworten auf seinem Bösendorfer herum. Dieser häusliche Krieg fand erst später sein Ende, als der Hausinspektor der Dame mit dem Neffen kündigte und einen neuen Mieter aufnahm, Wolfs Freund Rudolf v. Larisch.

Die Sesshaftigkeitsfreude ist gross und stürmisch. Mit naivem Behagen schildert er fast jeden Raum und die Lage und Einrichtung der Wohnung, um die ihn alle beneiden. Er hat einen Empfangssalon, zu dem ein ziemlich geräumiges Vorzimmer führt. Daran

schliesst sich das Arbeitszimmer mit einem Riesenfenster, wie es bei Malerateliers gebräuchlich ist; anstossend daran das Schlafkabinett, ebenfalls ein sehr stattlicher Raum und nach allen Seiten hin völlig abgeschlossen, so dass kein Laut dorthin dringen kann. Dann die Prachtküche, die als Badezimmer benutzt wird. „Hier hause ich nun wie ein König und freue mich meines Daseins.“ Er erzählt vom Schreibtisch, den Potpeschnigg beigesteuert, vom kostbaren persischen Teppich, der Waschgarnitur und dem pikfeinen Küchengeräte, das Frau Köchert gespendet, von den Bildern und dem Divan, mit dem Frau Mayreder sein Arbeitszimmer ausgestattet, und wie sie überhaupt in hausfraulichen Dingen für seine Junggesellenwirtschaft sorge. Die Figurinen des Corregidor sind im Arbeitszimmer zu sehen, die teuren („in jedem Sinne teuren“) Bücher grüssen ihn von den Wänden, der alte Bösendorfer, „der jahrelang bestaubt in einer Klavierfabrik schmachtete, dröhnt und schmettert wie Posaunenschall, wenn ich einmal loslege.“ So ist er, der immer bei anderen zu Hause war, nun ganz bei sich zu Hause, haust gar nicht weit vom Zentrum der Stadt. „Werners wohnen sogar in derselben Strasse und kann ich von meinem Schlafzimmer aus über den Hof mit ihnen konversieren. Mayreders wohnen ungefähr fünfhundert Schritte davon entfernt. Arbeitszimmer und Empfangssalon bieten die Aussicht in einen kleinen Garten.“

Den Grundstock zu allen diesen Herrlichkeiten aber hatte Hugo Faisst, „der wackere Faischtling“, durch seine Grossmut gelegt, und „wie dankbar ich diese Wohltat empfinde, das kann nur jemand ermessen, der, wie ich, ein halbes Menschenleben hindurch ein Nomadendasein geführt hat.“ (An Faisst, 11. Juli 1896.)

Er hatte damals nicht viel, aber auskömmlich zu leben, und es mag erwähnt sein, dass seit dem Mai 1897 ein Ungenannter Wolf eine Unterstützung von 200 Gulden jährlich aussetzte, und zwar so, dass Larisch die Summe vierteljährlich übergab und Wolf jedesmal bestätigte: „Von mir unbekannter Seite erhalten usw. usw.“ Es war dies, was Wolf niemals erfuhr, die ihm befreundete badische Kammersängerin Anna Reiss in Mannheim.

„Jetzt gebe mir ein gütiger Gott nur noch Einfälle, und ich bin der Glücklichste unter der Sonne.“ Auch die Einfälle kamen. In

der neuen Wohnung entstand eine Reihe von Liedern, so 1896 die Morgenstimmung nach Rob. Reinick (die von Wolf auch für Chor und Klavier bearbeitet wurde), dann die beiden Lieder nach Lord Byron: Sonne der Schlummerlosen und Keine gleicht von allen Schönen, sowie im März 1897 die drei Gesänge nach Michelangelo. Reinicks Morgenstimmung entstand, wie wir aus einem Briefe an Paul Müller erfahren, am 23. Oktober 1896. „Heute ist überhaupt ein glücklicher Tag für mich, da mir ein Lied, das mich Jahre hindurch schon verfolgte, und für das ich absolut den richtigen Ton nicht finden konnte, endlich gelungen ist, zwar mit manchen Unterbrechungen und unter sehr viel Mühen (bei mir eine ganz ausnahmsweise Erscheinung) das aber grandios ausgefallen ist. Die Sache lag daran, dass das Gedicht von Rob. Reinick Morgenlied betitelt ist. Meiner Ansicht nach ist dieses Gedicht aber kein Lied. Daran nun lags. Ich taufte den Titel in Morgenstimmung um und sofort änderte sich die Sache.“ Paul Müller war es überdies, der Wolf zu Weihnachten 1896 die Prachtausgabe der Gedichte Michelangelos in der Übersetzung Walter Tornows schenkte, und ihn so mit diesen „herrlichen und kräftigen, förmlich gemeisselten Gedichten“ zuerst bekannt gemacht hat. Wolf wollte von den Poesieen dieses Mannes, „dem man doch jedes Wort glaubt, das seiner Feder entflossen“, eine grössere Anzahl komponieren. Es erschienen aber nur drei; ein viertes, das entstanden, hielt Wolf für misslungen, die Absicht noch weitere zwei zu komponieren, sowie die Gesänge für Orchester zu bearbeiten, hat er nicht ausgeführt. In der Schwindgasse hat Wolf auch die Arbeit an seinem letzten Werke, an der Oper Manuel Venegas begonnen — leider nur begonnen, wie wir später noch hören werden.

Einer der schönsten Tage dieses Jahres war Wolfs 37. Geburtstag, weil er ihm die Fülle der Liebe zeigte, die er in Freundesherzen hatte. Schon am Morgen hat man ihn „von allen Seiten mit Blumen nur so bombardiert“, und am Abende des 13. März spielte das Geburtstagskind den Corregidor in der neuen Bearbeitung dem versammelten Kreise der Getreuen vor. Haberlandt, der diesem Abende ein kleines Denkmal setzte, meinte: „Er war wie ein kochender Vulkan, der in Flammen ausbricht, und Blitze zucken dräuend um

seinen Scheitel . . . Ein paar der Freunde verspürten sogar ihr Einschlagen. Im Innersten bezwungen war jeder.“ Hernach gings in Wolfs Stammwirtshaus, zum „Braunen Hirschen“. Und „ . . . als der kleine Musiker schweigsam und in sich zusammengesunken an der geliebten Zigarette sog, da ergriff, wie unser Gewährsmann humorvoll meldet, einer der Freunde nicht ohne Befangenheit das Wort. Der genossene Abend dünke ihn, sagte er, während der Musiker die schönsten Rauchringe in die Luft blies, eine umgekehrte Dithyrambe. „Nicht der Erdgeborene hat himmlischen Chor bei sich empfangen, sondern . . .“ und mit anständiger Mässigung ward von dem Redner der Gegensatz entwickelt. Heftiger paffte der Gefeierte in mächtigen Zügen, worauf der Redner rasch zu Ende kam, indem er auf den dunklen Ursprung des himmlischen Quells im Herzen des Musikers trank. Hinterher wurde ihm erst klar, wie sehr er von Glück reden durfte, dass der Musiker nicht nach seiner Gewohnheit wütend verschwunden war . . .“

Die äusseren Erfolge nahmen in dieser Zeit wohl zu, doch kann man keinesfalls behaupten, dass Wolf in seiner Heimatstadt als gebietende „Grösse“ gegolten hätte. Am 22. Februar gab er im Bösendorfersaale mit Ferdinand Jaeger und Sofie Chotek ein Konzert, das letzte, das er selbst gab; es erlebte viel Beifall, die Skolie wurde wiederholt. Ja die Morgenstimmung erweckte solchen Applaus, dass der applausfeindliche Wolf sich sogar erhob und verbeugte, dann sagte er zu Rosa Mayreder auf dem Heimwege, er wollte die Leute ehren, die so viel Verständnis für das schwierige Stück gehabt. Aber ein anderer Besucher meint vom Publikum: die eine Hälfte seien „Gemeinde“, die andere Hälfte heimliche Lacher gewesen, und wie ein Christuskopf, blass und durchsichtig, sei Wolfs Kopf über dieser Menge erschienen. Auch der Wiener Wagner-Verein, wie der Grazer, setzten ihre Wolfabende fort. Der Hilfsausschuss der Deutschen Steiermarks in Cilli erbat für sein Album einen Beitrag Wolfs, und erhielt ein Michelangelolied.

Da kam ein Ereignis, das die Wendung brachte, der wichtigste Erfolg in dieser Zeit: die Gründung des Wiener Hugo Wolf-Vereines. Es war die organisierte „Selbsthilfe“ des Publikums, oder eines Teiles des Publikums. Im April 1897 erliess eine Anzahl von

Freunden und Verehrern Hugo Wolfs einen Aufruf, in dem sie einluden einem Musikbund beizutreten, der zweierlei Zwecke verfolge. Einmal wollten sich die Proponenten selbst den Genuss Wolfscher Kompositionen „in guten und häufigen Wiedergaben sichern — unabhängig vom Komponisten, den die Sorge für die Verbreitung seiner Werke nicht länger ausschliesslich bedrücken soll, unabhängig von der Gunst oder Ungunst zufälliger Verhältnisse.“ Zum anderen leitete sie der Gedanke, „wie sehr es diese Werke, entsprechend ihrem inneren Gehalt und Wert, verdienen in der Öffentlichkeit bekannt zu werden und im Musikleben unserer Zeit den ihnen zukommenden Platz einzunehmen.“ Das war natürlich auf die Wiener Verhältnisse zugeschnitten. Der Aufruf hatte aber Erfolg, und zwar den, dass binnen kurzem eine stattliche Anzahl von Personen sich als stiftende, beitragende oder ausübende Mitglieder meldeten — auch die süddeutschen Freunde fehlten nicht — so dass Wolf am 4. Juni 1897 seiner Mutter schreiben konnte: „Von dem neuen Verein, der meinen Namen führt, habe ich das Beste zu vermelden. Er zählt schon weit über 100 Mitglieder, darunter 8 Stifter. Wir verfügen also schon über eine Summe von ungefähr 1000 fl. Damit lässt sich schon was anfangen.“ Die Seele dieser Vereinigung war Dr. Michael Haberlandt, Kustos am naturhistorischen Hofmuseum und Dozent an der Wiener Universität. Ein kleiner stiller Mann, von zäher Energie, einer der letzten, aber auch der besten Freunde Wolfs, der ihn, wie schon aus Briefen an seine Familie hervorgeht, als Charakter ebenso liebte, wie er ihn seiner Bildung wegen schätzte. Haberlandt, um es gleich hier zu sagen, hat für den Durchbruch Wolfs in Wien das meiste getan, und wiederum zeigt sich hier der Segen einer durch „fachmännische“ Bedenken nicht gehemmten Begeisterung. Seiner Feder verdanken wir viele werbende Aufsätze in Tageszeitungen und die farbig charakteristischen Gedanken und Erinnerungen an Wolf; und man muss hinzufügen, dass Haberlandt Jahre hindurch seine freie Zeit ausschliesslich der Angelegenheit Wolfs, später dem ungeheuer verwickelten und sorgenreichen Geschäfte der Obsorge für den Erkrankten und seinen Nachlass widmete.

Michael Haberlandt war Obmann der neuen Gesellschaft, die ihrem Wesen nach das war, was 70 Jahre früher der freiwillige Schubert-

zirkel der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gewesen war; nur hiess das jetzt „Verein“. Es galt gegen „bestehende feindliche Mächte und Vorurteile, es galt gegen eingewurzelten Parteihass und vor allem gegen die missgünstige Wiener Kritik in ihren einflussreichsten Vertretern“ zu frondieren. „Wir waren, erzählt Haberlandt, ein paar Gelehrte, stille Beamte, Dilettanten, nichts als Dilettanten, keine Kunstsnobs, die in Künstlercafés aus- und eingingen, sehr scheu bis dahin und keine Rufer im Streite oder Fechter auf dem Markte . . . Leute von Kopf und Herz traten in heller Schar unter unser Fähnlein und unser Heros eponymos verfolgte von fern her, aus seiner einsamen Stube herunter, mit naiver Neugierde, wie wir im Namen seiner Kunst festen Fuss und täglich mehr an Terrain gewannen.“ Sogar bei der über Erwarten glänzenden Gründungsfeier am 22. April 1897 fehlte Hugo Wolf natürlich nach seiner Art, „aber wir trafen ihn nach diesem ersten fröhlichem Sieg abends bei einem Glase Bier, hinter dem er still und einsilbig sass, als ginge ihn unser Tun auch nicht das Geringste an. Jedes Gefeiertwerden war ihm verhasst, aber er lachte doch, dass ihm die Tränen über das erheiterte Antlitz liefen, als ich auf das Gedeihen der Gesellschaft trank, deren Namen ich freilich auszusprechen mich hüten müsse.“ Mit geringem Humor hatte ja Wolf an Faisst geschrieben, dass Haberlandt den Anstoss zu diesem Vereine gegeben habe, „der meinen verdächtigen Namen führen soll, ganz so wie in Berlin. Deine Prophezeiungen, dass mir meine Sachen noch Millionen eintragen werden, scheint demnach in Erfüllung gehen zu wollen. Wenn diese schöne Prophezeiung nur nicht erst nach meinem Tode eintrifft, denn das dünkt mir doch das Wahrscheinlichere zu sein! Ach wie nötig hätte ich so ein paar Milliönchen . . .“ (29. März 1897).

Leider ist das Wahrscheinlichere auch wahr geworden. Und nicht einmal aus den Schlachten, die seine Hilfstruppen für ihn schlugen, hat er persönlich viel gewonnen. Seine Kunst war allerdings Öffentlichkeit: durch die literarische Welt, und die gewann die Konzertpropaganda des Hugo Wolf-Vereins. Im ganzen gab es 26 öffentliche Konzerte, in denen Leute wie Johannes Messchaert, Agnes Bricht-Pyllemann, Hermine Bosetti, Elise Elizza, Prof. Ferd. Foll, Moritz Frauscher, Ferdinand Löwe, Sofie Sedlmaier und viele andere Künstler

eifrig mittaten. Zur zweiten Hauptsorge aber erwuchs dem Hugo Wolf-Verein bald die Fürsorge für den erkrankten Künstler, sowie die Abwicklung der neuzuordnenden Verlagsgeschäfte. Ende Dezember 1905 löste er sich freiwillig auf: sein Zweck war durchaus erfüllt.

Damals im Frühjahre 1897 stand der Künstler, der so glücklich in seinem Heime lebte, wie Haberlandt erzählt, wieder vor schöpferischen Aufgaben und so war er gewöhnlich bester Stimmung. „Ab und zu befiel ihn freilich eine rätselhafte schwere, bleierne Müdigkeit, die ersten Anzeichen der herannahenden Katastrophe. Schlaflose Nächte und fürchterliche Träume, über die er oft klagte, quälten ihn als Vorspuk der schauerlichen Nacht, die von ferne heraufkam. Aber dann stand er wieder unter uns in rüstiger Kraft und wenn die Musik das Wort hatte, so schwamm er in goldener Seligkeit.“ Baron Lipperheide besuchte ihn dazumal, mit Fräulein Anna Reiss durchstreifte er das kunsthistorische Hofmuseum, sogar der alte Herr Heckel aus Mannheim liess sichs nicht nehmen die vier Treppen hoch zu Wolf hinaufzuklettern.

Eines Morgens früh klopfte auch Freund Humperdinck an seine Türe an. Wolf hatte ein paar Tage in Perchtolsdorf zugebracht, um sich mit den Michelangelo-Liedern und dem Manuel Venegas zu beschäftigen, war aber wieder in die Stadt gekommen, um im Volkstheater Hauptmanns Biberpelz mit Mayreders zu sehen und am 9. April mit Humperdinck zusammenzusein, der nach Pest fuhr, wo er Hänsel und Gretel zu dirigieren hatte. — In Gesellschaft des Freundes und seiner Frau wurde das Hofmuseum besucht, wo sich Wolf in der bildenden Kunst sehr bewandert zeigte; man rastete in einer Bodega. Da fiel Humperdincks Frau zum ersten Male ein eigentümlich scheues, verändertes Wesen an Wolf auf. Er wechselte mehrmals den Platz, um, wie er angab, von Bekannten nicht gesehen zu werden, war reizbar und missgelaunt. Nachmittags spielte er den Gästen in seiner Wohnung aus dem Corregidor vor, wobei sich auch Dr. Richard Wallaschek eingefunden hatte, um Wolfs Bekanntschaft zu machen. Ein paar schöne Stunden gingen hin, Wolf bewirtete als Hausherr, und auf Humperdinck machte die Musik um ihrer „eigenartigen Erfindung, Grazie und Formgewandtheit“ willen ganz ausserordentlichen Eindruck. Nachdem zwei Akte vorbei waren, musste Humperdink

aufbrechen, da für den Abend eine andere Verabredung getroffen war. Wolf schien nicht sehr erbaut davon, doch versprach er, die beiden folgenden Akte nach Humperdincks Rückkehr von Pest „nachzuliefern". Dann begleitete er die Gäste zu einem Wagen, schloss eigenhändig die Coupétüre und rannte, als wenn er etwas vergessen hätte, plötzlich davon, ohne sich zu verabschieden. Es war das letzte Mal, dass Humperdinck den Freund gesehen hatte; denn als er von Pest zurückkehrte, war Wolf verschwunden. Er war aufs Land gegangen . . . Das nächste was Humperdinck hörte, war die Katastrophe, die ihn wie ein Blitz aus heiterem Himmel erschreckte, und dessen Schein zugleich die letzten mit ihm verlebten Stunden grausam erhellte.

Im Juni desselben Jahres versuchte Wolf sich auch als Radfahrer; aber mit dieser Kunst wollte es durchaus nicht glücken. Er vermochte nicht den Körper sicher zu balancieren, und fiel so oft zur Erde, dass er sich blutig schlug und die Sache aufgab. Ein Stürzen, das fast symbolisch anmutete. Der Künstler war nach Wettern und Stürmen endlich auf einem windgeschützten Platze angelangt, Liebe umgab ihn, die ihm mehr sagen mochte als Ruhm; er konnte dazu gelangen auf seine Art vom Leben zu „geniessen", sich selbst im Leben zu geniessen, sogar die Freikarten für die Hofoper fehlten jetzt nicht, seit Gustav Mahler Stellvertreter des Direktors geworden war. Eine neue Arbeit wartete seiner, und damit ein neues Glück, tatsächlich konnte der Ahnungslose „einer rosigen Zukunft" entgegenblicken. Ein vorzeitiger Frühling kündigte sich in diesem Jahre an. „Meine Behausung erstrahlt nur so in eitel Sonnenschein. Ich singe nur mehr: O, Sonnenschein, ·., wie scheinst Du mir ins Herz hinein!" (An Grohe, 3. März 1897.)

Es war ein Abendsonnenschein.

IV. Kapitel.

Die letzten Werke.

Selbstverständlich müsse der Bildhauer Bass singen, antwortete Hugo Wolf, als Edmund Hellmer ihn einmal der seltenen tiefen Stimmlage der Michelangelo-Gesänge wegen fragte. Denn er hatte den alternden Meister vorm Auge, der, ein Einsamer geworden, „vom äussersten Rande des Lebensmeeres“ noch einmal betrachtend und beklagend zurückschaut. So wie ihn Herman Grimm geschildert hat: mit der verklärten Ruhe des Weltweisen, als das Wichtigste, das Ende, erwartend, nachdem „das Tagewerk abgetan“ und nachdem in seinem Hause „auf der halben Höhe der Treppe der Tod als Skelett“ gemalt war, mit einem Sarge auf dem Rücken. Abendstimmungen sind die Gedichte, die Wolf komponiert hat; die Sonne sinkt.

Die volle michelangeleske Seelengrösse, sein Pathos, kalt und hart wie Marmor, drückt das zweite Gedicht aus. Es ist eine Canzone, ein Gesang der Toten (Canto de morti), das Fragment einer Ballade: „Chiunche nascie a morte arriva“ — Alles endet, was entsteht. Auf die charakteristische Müdigkeit dieser Töne hat Ernst Rychnowski im Kunstwart aufmerksam gemacht. Nach den italienischen Liedern wird uns Wolfs meisterhaft sichere Hand, wie sie die Deklamation scharf nach jeder Wendung des Gedichtes führt, wie sie den ganzen Bau „organisch aus einem Grundmotiv“ erhebt, nicht mehr wundernehmen.

Und doch wurde Hugo Wolf auch denen, die ihn kannten, noch einmal neu, denn er hatte „in musikalischer Hinsicht wohl Reicheres und Tieferes geschrieben, aber nichts, was an Reife und Grösse der geistigen Auffassung an seine Michelangelolieder, wenigstens an die beiden ersten, heranreichte. Man möchte geradezu sagen, dass ihr Urheber seine Rechnung mit der Welt geschlossen haben müsste.“

Wie wahr! Als erstes hatte Wolf l' vo pensando al mio viver di prima herausgegriffen, die ergreifende Stanze:

Wohl denk' ich oft an mein vergang'nes Leben,
Wie es vor meiner Liebe für dich war;
Kein Mensch hat damals Acht auf mich gegeben,
Ein jeder Tag verloren für mich war.
Ich dachte wohl, ganz dem Gesang zu leben,
Auch mich zu flüchten aus der Menschen Schar . . .
Genannt in Lob und Tadel bin ich heute,
Und, dass ich da bin, wissen alle Leute!

In elegischem g-moll gehen einsam die Bässe, und den Ton dieser schwermütigen Einleitung hält Wolf fest bis zu den vorletzten Versen. Da „nimmt die Musik unversehens einen strammen Charakter an (entwickelt aus dem vorangegangenen Motiv) und schliesst mit triumphalen Fanfaren, gleichsam einem Tusch, den ihm die huldigenden Zeitgenossen brachten, festlich ab." (An Grohe, 24. März 1897.) Ihm — soll sagen: dem florentinischen Meister. Und wiederholt nennt Wolf den Ausdruck dieser Klänge antik, worunter die einfache Seelengrösse, die milde Resignation, die stille Ergebung in „das Naturgesetz" offenbar gemeint ist, die diese Monologe ausatmen, ein Ausdruck, der in der Beziehung auf die historische Persönlichkeit volle Sachlichkeit gewinnt.

Alla sua donna, „Seiner Herrin" hatte Michel Angelo eben diese Stanze gewidmet; auch das letzte wendet sich an Vittoria Colonna, das Sonett Non so s'è la desiata luce:

Fühlt meine Seele das ersehnte Licht
Von Gott, der sie erschuf? Ist es der Strahl
Von andrer Schönheit aus dem Jammertal,
Der in mein Herz Erinnerung weckend bricht?
Ist es ein Klang, ein Traumgesicht,
Das Aug' und Herz mir füllt mit einem Mal
In unbegreiflich glüh'nder Qual,
Die mich zu Tränen bringt? Ich weiss es nicht . . .
Usw.

Es ist die schmerzliche Anrede an das ihm ebenbürtige Wesen, das er, sich selbst bemeisternd, geliebt, als beide schon die Lebenshöhe überschritten, an die Frau, die er nicht müde ward zu besingen, die ihm eine Kraft war, deren Stirne er auf dem Totenlager küsste, deren

Wangen und Augen er nicht zu berühren wagte. Diesen Michelangelo, den Künstler seiner Liebe, hat Wolf im letzten Gedichte gegeben, das allerdings nicht so hoch steht, wie die beiden ersten, aber doch ein männlich gemesseneres, gehalteneres Liebesgefühl ausdrückt. In dem Liede selbst werden wir noch einmal an das Liebesfeuer der Jugend gemahnt, denn zu den Worten „Ist es ein Klang, ein Traumgesicht?“ und am Schlusse scheint aus der Ferne der Peregrinagesänge ein Motiv herüberzuschweben;

„Mich treibt ein Ja und Nein, ein Süss und Herbe,
Daran sind, Herrin, deine Augen schuld.“

Hier singt es noch einmal so, wie er es dem „Spiegel dieser treuen braunen Augen“ vor Jahren gesungen hatte, nur viel geruhiger und gefasst.

So haben wir den Bildhauer, den Dichter Michelangelo vernommen. Und doch scheint es, dass in diesen letzten Gesängen Hugo Wolf zum ersten Male selber, hinter einer Maske spricht. Nie war er, der Fanatiker der Objektivität, früher subjektiv. Aber, als er „bei der Lektüre Michelangelos vielleicht zufällig auf dieses Gedicht als erstes gestossen war,*) musste er selbst durch diese für ihn bis ins Detail vorliegende Kongruenz zwischen des Dichters und seinem eigenen Künstlerdasein tief betroffen gewesen sein.“ Und der Hörer ist es auch. Man kann sich nicht dem Gefühle verschliessen: Hier sind Memoiren geschrieben worden; Wolf ist es, der die Summe seines Lebens in ergreifender Hellsichtigkeit, wie aus einem Instinkte, zieht. Denn, erst 37 Jahre alt, waren ihm schon „die Jahre am Ziele, wie Pfeile in die Scheibe angekommen.“ War es Zufall, war es Ahnung, dass er sagte: I' vo pensando al mio viver di prima?

In diesen „ernsten Gesängen“ konnten „keine lyrischen Urlaute angeschlagen werden; aber Ewigkeitsgedanken und eine eigenartige weltfremde Stimmung, eine überlegene Ruhe der Betrachtsamkeit sprechen daraus und verschaffen diesem Liederhefte in der deutschen

*) Edmund Hellmer, aus dessen Aufsatz über die Michelangelolieder (Ges. Aufsätze über Hugo Wolf, zweite Folge) dieser Satz zitiert ist, meint das erste Gedicht: „Wohl denk' ich oft an mein vergang'nes Leben.“

Tonlyrik eine hohe einsame Stellung.“ Noch sind sie im Konzertsaal nicht an ihrem Platze, so wenig wie der beiden Byronlieder, die, gleich ihnen, den Altersstil Hugo Wolfs verraten. Altersstil! Ein bitteres Wort, wenn man es von dem gebraucht, der nur eine kurze Jugend lebte, als es schon Abend werden wollte. —

Mit „verzehrender Ungeduld“ hatte Wolf sich von den Michelangeloliedern einem neuen Problem zugewendet. Wieder ist es der Dämon Oper, der sich seiner bemächtigt, und wie im Corregidor ein alter Stoff nach Jahren Macht über ihn gewann, so diesmal wieder eine novéla des Alarcón, der in tragischem Düster glühende Manuel Venegas. Wir wissen, wie Wolf 1892 vergebens nach dem Poeten fahndete, der el niño de la bola dramatisiert hätte, wie er später flüchtig an I. I. David dachte: zuletzt kehrt er zur Librettistin des Corregidor zurück, und Frau Mayreder sagt zu. Sie macht sich an die Arbeit, obwohl der Stoff sie anfangs nicht entzünden wollte. Aus vielen Gründen hatte sie dem Musiker von einer zweiten spanischen Oper abgeraten; als sie aber zu erkennen glaubte, dass Wolf vom Manuel nicht abliess, weil er vielleicht in dieser Figur die dichterische Vergrösserung seines eigenen unbedingten Ichs erblickte, gab sie nach. Sie sucht ihr Buch dieses Mal nach Wolfs innersten Wünschen zu verfassen, doch scheitert diese Absicht zum Teil am Mangel einer gewissen szenischen Fantasie, der beim Musiker hervortrat. Und dennoch ist Wolf, wie einst beim Corregidor, von ihrer Arbeit hingerissen, macht seiner Dichterin einen Besuch mit Blumen in der Hand und dankt ihr tränenden Auges. Das Buch wandert, wie üblich, an Freunde, zur Begutachtung, an Kauffmann, an Faisst, an Grohe, an Heckel. Bald kommt diese und jene bedenkliche Stimme zurück. Auch zu seinem Freunde Haberlandt bringt er das Libretto und liest es vor. Als sich aber der Freund mit „vorsichtiger Zurückhaltung“ äussert, wird Wolf bald unruhig und misstraurisch, bis Haberlandt, von Wolf um vollste Offenheit ersucht, mit seiner Überzeugung nicht zurückhielt, dass „die Bearbeitung der grandiosen Wucht des Stoffes, der wütenden Inbrunst der Leidenschaften nicht völlig gerecht geworden sei.“ Und in der Tat hatte Alarcón, der mit dem Manuel Venegas eine authentische Interpretation zu seinem

Escándalo geben wollte, einem sympathischen liberalen Pfarrer einen Schurken entgegengestellt, wie ihn die Kloaken der menschlichen Gesellschaft ausspeien, einen Apostel des Atheismus und des Verbrechens, und hatte in die Mitte dieser tragedia popular einen grossen Stolz gestellt, eine frenetische Leidenschaft (una pasión desenfrenada), eine Liebe, gemischt aus Narrheit und Zorn, Rachedurst und die kochenden Eifersüchte, wie sie der Kraft und Wildheit eines Löwen würdig gewesen wären.*) Gewiss musste Alarcón als leidenschaftlicher Maure, der sich durch alle Armuten und Hässlichkeiten des Lebens durchgeschlagen hatte, zu anderen Kunstwerken kommen, als etwa der gewandte und geschmeidige Juan Valera. Frau Mayreder aber hatte sich mehr um die Innenseite dieses Stoffs bemüht, als um seine theatralische Veranschaulichung, und es war für Wolf ein harter Schlag gewesen, erzählt Haberlandt weiter, sich wieder vor dem Nichts zu sehen, denn er pflichtete dem Freunde nun rückhaltlos bei. Zum Glück wusste der Zerstörer grosser Hoffnungen sie auch wieder aufzubauen, denn er konnte seinen Freund und Universitätskollegen Dr. Moritz Hoernes für die verwaiste Aufgabe, den Manuel Venegas zu dramatisieren, gewinnen, und der Ersatzmann hatte sich bald „mit dem Stoffe durchdrungen und in höchst eindrucksvoller Art bei einer persönlichen Zusammenkunft mit Wolf diesem seine Ideen skizziert, wie er Manuels Schicksal auf der Bühne darstellen würde.“ Wolf ist überglücklich. Er nennt Dr. Hoernes einen Poeten comme il faut. „Vor der Hand hat er mir ein Szenarium geliefert von ganz exquisiter Art. Wenn die Ausführung nicht dahinter bleibt, bin ich ein gemachter Mann.“ (An die Mutter, 4. Juni 1897.) Diese trunkene Freude ist ergreifend. „In wenigen Wochen hatte Moritz Hoernes die übernommene Aufgabe bewältigt und den ersten kühnen und gewaltigen Entwurf des Dramas vollendet.“ Haberlandt erinnert sich noch, „wie Wolf vor Freude erblich“, als er ihm die Dichtung in seine

*) So schildert Alarcón selbst die Novelle, deren interessante Entstehungsgeschichte er in der Historia de mis libros erzählt. El niño de la bola erschien am 26. Januar 1880 und hatte gerade wegen der Machinationen der Feinde Alarcóns solchen Erfolg, dass in 48 Stunden nach dem Erscheinen eines Gegenartikels sämtliche Exemplare der Madrider Buchhandlungen verkauft waren. In deutscher Übersetzung erschien sie bei Spemann.

Wohnung überbrachte, worauf Wolf sofort mit ihm nach Perchtoldsdorf fuhr, um auf der kleinen Gartenterrasse sich selbst überlassen und ganz allein, den Text zu lesen. „Als ich endlich wieder leise zu ihm trat, rannen ihm die heissen Tränen über das blasse Antlitz, und so gross war die Erschütterung, unter der er bebte, dass auch ich mich der Tränen nicht erwehren konnte und wir uns schluchzend in die Arme sanken. Ein feierlicher und rührender Dank ward in corpore dem prächtigen Dichter abgestattet, der in der tiefen Ergriffenheit des Musikers sicher seinen schönsten und bleibenden Lohn fand für sein Werk, für den Sprung und Schwung ins Dichterland, den er, der verborgene Poet, hier mit solchem Glück getan.*) Abends ward die Vollendung der Dichtung fröhlich bei einem Gläschen goldhellen Weins gefeiert, und Wolf tauschte damals den Bruderkuss mit seinem Dichter und mir, in seligster Erwartung der Schöpferarbeit, die er schon in sich drängen und treiben fühlte.“ Wolf gibt Seele und Körper der neuen Arbeit hin, schliesst sich in seiner Wohnung ein, und empfängt nur die notwendigsten Besuche. „. . . Zunächst galt es noch nach ruhiger und gründlicher Überprüfung des Textbuches im einzelnen zu feilen und zu ergänzen und für die eigentlich rein musikalischen Forderungen und Bedürfnisse darin vorzusorgen, eine Arbeit, die den Komponisten in den nächsten Wochen auf das Intensivste beschäftigte. Ihn reizte keine Sommerlust, ihn lähmte keine Hitze des Juli: er wollte nur so bald wie möglich seine Arbeit beginnen, nach der er so feurig entbrannt war.“ Am 8. Juli überreichte ihm Dr. Hoernes den fertiggestellten Text, der in seiner letzten Gestalt Wolf unantastbar erschien. „Ich sage nichts als: Shakespeare selber hätte den Stoff nicht dramatischer und zugleich poetischer gestalten können, als es durch Hoernes geschehen ist.“ (An Grohe, 9. Juli 1897). „Anfang August nach einem ganz kurzen Ausflug nach Traunkirchen, von dem er in höchst unruhiger und unwirscher Laune zurückgekehrt war, konnte Wolf endlich mit der Komposition an seinem Manuel beginnen.“ Jetzt findet er nicht einmal mehr Zeit seine Korrespondenz zu führen. „Die entzückende Marter des Schaffens überfällt ihn nun wieder mit aller Macht und zwischen Tagen tiefster

*) Dr. Moritz Hoernes, geb. 1852, ist prähistorischer Archäologe und Custos am naturhistorischen Hofmuseum.

Verstörtheit, wenn ihn die Eingebungen verlassen, und glühender Exstasen stürzt seine Seele nun auf und nieder, während die Arbeit mächtig fortschreitet. Seltener werden seine Besuche, und wenn er kommt, so loht eine unheimliche, fremde, unwirsche Flamme in seiner Stimmung.“ Und was sonst nie geschehen: der Schaffende facht seine Kräfte, wenn sie zu ermatten drohen, durch Rotwein aufs neue an. Am 15. September schreibt Wolf an Haberlandt, er habe nachmitttags vorher „den ganzen Monolog des Manuel in einem Zuge aufgeschrieben, trotz vielfacher Störungen durch Besuche.“ Für nächsten Sonntag möge der Freund alle Getreuen unter die Fahne rufen, denn er werde aus der neuen Oper vorspielen. Tags darauf sendete Wolf an Haberlandt zwei eilige Niederschriften, das Motiv von Manuels Liebe zu Soledad und ein anderes Duett „als willkommene Aufheiterung bei dem garstigen Regenwetter“, und auf dem ersten standen mitten in dem Notensystem die überschäumenden Jubelworte: „Brühwarm! eben aus der Pfanne! bin ausser mir! Verkauft's mein G'wand! bin selig! rase!“ Den Freund „durchschauerte“ es, als er diese Zeilen empfing. „Allein, fährt er fort, wir wussten, wenn unser Freund komponierte, so waren alle Dämonen in ihm ihrer Fesseln los. Doch ging ich sofort, auf die Gefahr hin, ihn wie die anderen beklagten Besuche zu stören, in die Schwindgasse und erschrak, als er mir wie vergeistert die Türe öffnete, mich starr ansah, da ich die Störung entschuldigte, dann aber mich in sein Zimmer führte, wo er sogleich aufgeregt und verworren von seiner Arbeit erzählte. Ich war so bewegt von der unheimlichen Erregung, in der er sich sichtlich befand, dass ich ihn beschwor, eine Pause in seiner Arbeit eintreten zu lassen und sich Erheiterung und Erholung im Freien zu gönnen. Er aber — in der unaufhaltsamen Steigerung seiner Empfindungen versicherte, nie so göttlich wohl gewesen zu sein und nie so schönes zustande gebracht zu haben; — und nun setzte er sich an den Flügel und spielte und sang das hinreissende Manuel-Fragment, wie es die Welt jetzt kennt, mit unbeschreiblich rührender Seligkeit in Auge und Stimme, wobei ihm die Tränen in den Bart und aufs Klavier liefen, die er wie ein Kind mit dem Ärmel von den Tasten wischte. Die Musik hatte ihn beruhigt und ich schied, ergriffen, aber ohne eigentliche Sorge von ihm, sein Versprechen in

der Tasche, dass er Sonntags zu uns aufs Land kommen und falls er dazu gelaunt wäre, seine Komposition mitbringen wolle.“

In einem euphoristischen Zustande wurden die ersten fünf Szenen des Manuel Venegas niedergeschrieben. Hier brach die Arbeit ab; Wolf hatte zum letzten Male mit dem Dämon Oper gerungen, ein anderer Dämon hatte von seiner Seele Besitz genommen, grauenhaft wie jener grosse grüne Satan in der Hölle des Orcagna: der Wahnsinn.

Fast widerstrebt es uns, von dieser letzten Arbeit Hugo Wolfs, über der er in Schöpfergluten zusammenbrach, einen kritischen Bericht zu geben, der wie jeder kritische Bericht seine erkältende Note hat. Wir tun es mit Scheu, aber doch soll es geschehen sein, weil noch aus diesem Bruchstück die volle Schöpferkraft Wolfs, sein bis zur Stunde des Zusammenbruchs dauernder künstlerischer Ernst und die eiserne Selbstzucht spricht. — Die dramatische Beseelung, die Moritz Hoernes dem Manuel Venegas gab, zeigt poetische Empfindung, farbenreiche Sprache*), in der Exposition auch Anschaulichkeit, veräusserlicht aber die Vorgänge für manchen Geschmack doch zu stark. Ob nun die demokratische Kraft des Theatralikers, die al-fresco-Begabung Wolfs Natur eingeboren war, haben wir bezweifeln müssen; aber ergreifend, wie er um sie gerungen, überraschend, wieviel er sich erkämpft hat. Im Manuel bemüht er sich deutlich, Fraktur zu reden, die Singstimme ist oft freier geworden, die Polyphonie ist oft aufgehoben, seine Farben leuchten in alter Kraft, aber seine Hilfsmittel sind geringer geworden. Er wollte einfach sein, er wollte diatonisch, mozartesk werden, er erkannte in diesen letzten Zeiten die Zweischneidigkeit einer Waffe wie der Wagnerschen Polyphonie, denn, wie er zu Professor Ferdinand Foll äusserte, schienen ihm selbst bei dem Meister die Singstimmen bisweilen von der Polyphonie des Orchesters gedrückt oder gedeckt zu werden. Die gewollte Einfachheit,

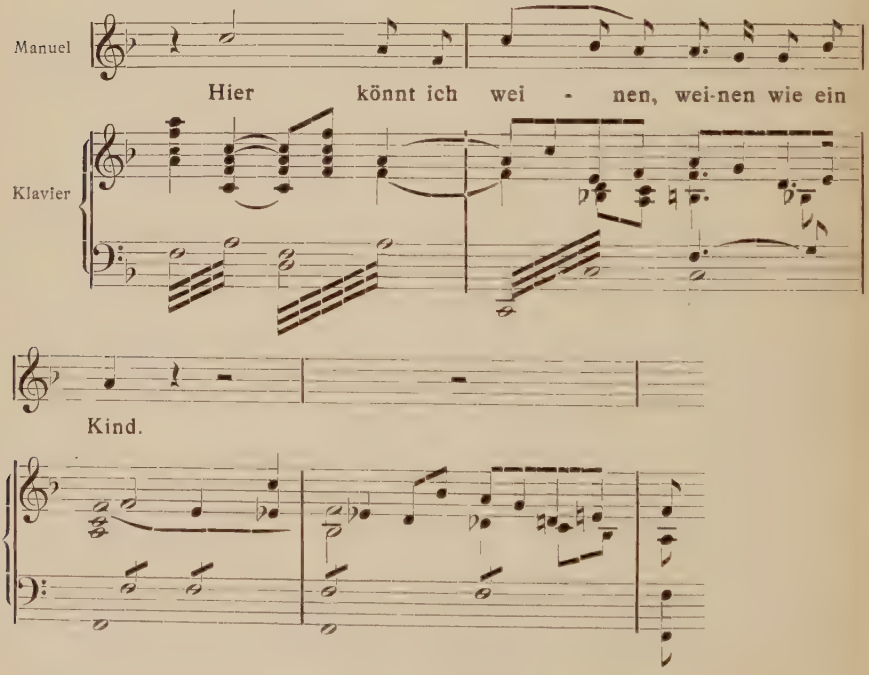
*) Auf Details des Textes, der in dem bei K. F. Heckel in Mannheim erschienenen Klavierauszug des Manuel-Venegas-Fragmentes abgedruckt ist, sei nicht eingegangen. Freunde Wolfs hatten z. B. Reime wie Brust und Lust, Soledad und Stadt bemängelt. In der Tat ist Soledad (spanisch: die Einsamkeit und mit einem fast unhörbaren d am Schlusse ausgesprochen) kein guter Reim. Aber mit Recht machte Wolf gegen Grohe geltend, dass die Reime im Drama nicht die Hauptsache sind.

die gewollte sinnliche Plastik empfindet man gleich aus dem prächtigen Einleitungschor. Es ist südlicher Frühlingsmorgen, Mädchen und Jünglinge rüsten zur Prozession, zu einer „lärmenden Gottesverehrung". Immer höher spannt die Instrumentaleinleitung den Akkord der Dominante, dann beginnt der Gesang in zwei kanonisch geführten Halbchören. Hier das Hauptmotiv:

Im ganzen Chore fehlen durchaus die Stimmen der Bässe und aus den Tonarten A, C und D, durch die die Melodik fliesst, kommen die Helligkeiten des Frühlings-Kolorits. Freilich singt kein handelnder, sondern ein betrachtender Chor, und demnach ist die Musik ein lyrisches Präludium geworden, das sich wie ein Blumenbogen über die erste Szene wölbt, das sich aber von den wenigen Chören des Corregidor durch die Plastik der melodischen Arbeit unterscheidet.

Auch sonst ist Einfachheit und Plastik durchführbar, wie besonders in dem grossen Auftrittsmonolog des Manuel, der mit den Worten beginnt:

und der nach schlichten Gemütstönen mit dem ergreifenden Gedanken schliesst:



Dieser Monolog schildert eine klarumrissene Persönlichkeit auf andere Art, als etwa der Frasquita-Monolog: durchaus melodisch läuft die befreite Singstimme in weichgewundener Linie durch das Orchester, dessen weiteres Gespinst nur aus Manuels Heldenmotiv entsteht.

In Teilen der ersten Szene, wie in der zweiten und dritten neigt der Künstler allerdings zur Verfahrensweise des Corregidor zurück: das Orchester stellt sich vor die handelnden Personen, wie den Hauptmann, Apotheker und Morisco; und sind es auch nur Nebenpersonen, die Polyphonie überwiegt den Gesang und seine charakterisierende Kraft.

Wir wollen diese rückwärtsführenden Spuren weder verwischen, noch auch müssige Betrachtungen darüber anstellen, ob der Manuel trotzdem ein taugliches Bühnenwerk geworden wäre. Denn hier entscheiden nur die neuen Werte, als die Zeichen eines nicht stehen gebliebenen Künstlerwillens. In magnis voluisse sat est. Im Kampfe um die Form ist Hugo Wolf vorwärts gegangen, wie ein Soldat unter seiner Fahne, und während dieses Kampfes brach er nieder.

Nicht ganz umsonst war das Erlebnis mit dem Corregidor in Mannheim gewesen, und aus den Leiden dieser Zeit kam ein Jahr darauf die neue Sprache des Manuel Venegas. So führt eine Linie von den ersten Jugendliedern aufwärts über die Mörike- und Spanischen, die Keller- die Italienischen Lieder bis zur Michelangelo-Grösse; so führt eine Linie vom Corregidor zum Manuel hinan. Und „hinan" heisst die Tendenz des künstlerischen Willens. Dort, in den Liedern war Huge Wolf eine Vollendung geworden, hier blieb er die Verheissung; dort hatte er sich über das Problem geschwungen, hier musste er die „Tragik im Problem" erleben, die je der Künstler eigener Persönlichkeit in ihrer grossen Starrheit einmal schaut. Wolfs Schaffen blieb Fragment. Doch überall, in jeder Note lebt das künstlerische Gewissen. Das ist's, was uns aus dem letzten rasenden Jubel des Fragments entgegenschauert.

V. Kapitel.

Krankheit und Tod.

Wirre Schriftzüge bedecken die Postkarte, die Hugo Wolf an Walter Bockmayer in Mödling bei Wien mit der Bitte sendete, für Sonntag den 19. September 1897 die Freunde, darunter auch Josef Schalk und Ferdinand Foll einzuladen: er wolle ihnen den ersten Akt des Manuel Venegas vorspielen. In Bockmayers Hause hatte Wolf in diesem Sommer viel verkehrt; er kam so ziemlich jeden Sonntag, um zu musizieren, wenn er nicht in dem benachbarten Perchtolsdorf einkehrte, wo die ihm befreundeten Familien Doktor Haberlandts und Doktor Werners ihre Landhäuser hatten. Bockmayer lud nun für den Sonntagnachmittag ungefähr zwanzig Personen ein und erwartete Wolf. Dieser aber kam schon am frühen Morgen des 19. September nach Perchtolsdorf, stürzte gleich in das Haus Edmund Hellmers, das er nie zuvor betreten hatte, und stellte sich der Mutter Hellmers als Direktor der Wiener Hofoper vor. Auch las er eine von ihm selbst verfasste Rede an das Personal der Hofoper ab, in der er zuletzt den Direktor absetzte. Dann eilte er mit Hellmer zu Haberlandt und zwang beide, mit ihm nach Mauer zu gehen, wo der Hofopernsänger Hermann Winkelmann seinen Landaufenthalt hatte; denn Winkelmann müsse heute den Manuel Venegas, der übrigens fertig komponiert sei, bei Bockmayer in Mödling singen. Jede Einsprache war vergeblich. Wolf stürzt beiden voran in die Villa Winkelmanns: „Wissen Sie, wer Ihr neuer Direktor wird? — Ich! — Ich war soeben beim Fürsten und habe Alles mit ihm ausgemacht.“ Winkelmann, im ersten Augenblicke an die Möglichkeit glaubend, stutzt, als Wolf sein Anliegen wegen des Venegas vorbringt. Unterdessen gelingt es Haberlandt dem Hausherrn Zeichen zu machen, und unter dem Vorwande, telephonisch abberufen worden zu sein,

verschwand Winkelmann und machte damit der aufregenden Szene ein Ende. Es gelingt, Wolf wieder zu entfernen, aber er war wütend auf Winkelmann: wenn er auf den Nachmittag nicht käme, würde er ihn entlassen. In höchster Erregung — Wolf, der seit drei Uhr morgens wach war, war ganz erschöpft — kamen die drei nach Perchtolsdorf zurück. Bei Haberlandt wurde gespeist, dann schlief Wolf ein paar Stunden. Unterdessen hatte man die anderen Freunde verständigt und hoffte, Wolf werde nach dem Schlafe sich wieder beruhigen. Allein vergeblich. Kaum erwacht, begann er wieder von den Wahnideen zu sprechen: er sei Direktor der Wiener Hofoper. Bockmayer, den Frau Werner von Wolfs eigentümlichem Zustande in Kenntnis gesetzt hatte, wollte dennoch die Zusammenkunft in seinem Hause nicht absagen, denn er fürchtete mit Recht, dass eine Absage den erregten Wolf nur noch erregter machen könnte: an den Ausbruch einer Krankheit dachte niemand. Gegen fünf Uhr war die Wolfgemeinde bei Bockmayer versammelt, Wolf kam dann auch mit den Perchtolsdorfer Freunden und trug ein auffallendes Benehmen zur Schau, bestand beispielsweise darauf, dass eine Dame sich entfernen müsse, weil sie ihm unsympathisch sei und dergleichen mehr. Trotzdem spielte und sang er den ersten Akt des Manuel Venegas vollkommen richtig vor, ja wiederholte unter ganz klaren Erläuterungen einzelne Gesangspartieen wie den bekannten Monolog des Manuel. Da, am Ende des Vortrages stand er plötzlich vom Klaviere auf und erklärte den Versammelten: er sei Direktor der Hofoper geworden, er werde Mahler, Winkelmann und andere ihm nicht passende Mitglieder zu entfernen wissen, dann sprang er zu einem anderen Thema über und erzählte entsetzliche Dinge, die ihm mit seinem Hausmeister und seiner Bedienerin in Wien geschehen seien.

Bemerkt zu werden verdient, dass der unmittelbare Ausbruch der Krankheit Wolfs mit der tiefen Erregung in Zusammenhang gebracht wird, die sich seiner bemächtigte, als er, während der Komposition des Manuel, erfuhr, dass nicht der Corregidor, sondern Rubinsteins Dämon am Wiener Hofoperntheater aufgeführt werden solle; aber man kann den Ausbruch ebensogut mit der Oper Dämon als mit dem Dämon Oper in Zusammenhang bringen, denn es ist immer fraglich, ob nicht bei einer Krankheit dieser Art, deren Ursachen

gewöhnlich weit zurückliegen, jede starke seelische Erschütterung den Ausbruch zu beschleunigen vermag. Wie dem auch sei: die Idee, selbst Direktor der Hofoper zu werden, um sein Werk aufzuführen, setzte sich fest und wurde zur fixen Idee, so dass Wolf schon einige Tage vor der Szene bei Bockmayer, — es war dies am Freitag — seinen Freunden Prof. Foll und Hellmer, die mit ihm beim Mittagessen im Gasthause „Zum Hirschen“ in der Paniglgasse zusammentrafen, erklärt hatte: er sei Direktor der Hofoper geworden und werde Foll eine Chordirektorstelle verschaffen; doch fassten die Freunde das als einen ungeheuerlichen Scherz auf und beachteten Wolfs Äusserung nicht weiter.

Nun aber wurde es allen Bockmayerschen Gästen klar, dass Wolf erkrankt, und zwar schwer erkrankt sein müsse. Zum Glück befand sich unter den Zuhörern auch ein Arzt, der Primarius des Mödlinger Krankenhauses, Dr. Gorhan, der nach kurzer Beratung mit den Freunden erklärte, Wolf müsse unbedingt, sofort, in eine Anstalt gebracht werden. Es war gerade noch Zeit nach Wien zu telephonieren, von wo jedoch die Antwort zurückkam, dass in der Nacht niemand in eine Anstalt für Geisteskranke aufgenommen werde. Inzwischen hatte Wolf sich so ziemlich beruhigt und spielte noch das Vorspiel zu den Meistersingern, sonst eine seiner glänzendsten Darbietungen; allein dieses Mal verliess ihn am Schlusse das Gedächtnis und er musste abbrechen. Man brachte ihn ins Speisezimmer, scharte sich um ihn und sorgte, dass er Speise und Trank tüchtig zuspreche. So wurde es elf Uhr, während welcher Zeit Wolf sich das bayerische Bier gut schmecken liess, sehr gemütlich wurde, und zuweilen ganz klar interessante Erlebnisse aus seinen Konservatoriums-Tagen, seinem Verkehr mit Hans Richter und anderen erzählte, nicht ohne ab und zu wieder in seine wirren Gedanken zu verfallen. Nach elf Uhr fuhren Prof. Foll und Bockmayer mit Wolf nach Wien. Eine wunderschöne Herbstnacht. Die anderthalbstündige Fahrt verlief heiter, Wolf war guter Dinge. Als man aber vor seinem Hause in der Schwindgasse anlangte, brach er plötzlich in Wut aus. Den Hausmeister, der öffnete, wollte er anpacken und da dieser die Situation nicht begriff, kostete es die grösste Mühe, die Streitenden zu beruhigen, ja Foll und Bockmayer waren selbst fast in Lebensgefahr, so schlimm war

die Lage. Als man Wolf endlich in seine Wohnung im vierten Stock gebracht hatte, gelang es nach und nach, ihn wieder zu beruhigen; er nahm etwas Obst zu sich und legte sich gegen zwei Uhr früh zu Bette.

Die Nacht verlief ruhig. Am nächsten Morgen erhob sich Wolf, legte schwarze Kleidung an, um, wie er schon tags vorher geäussert hatte, zum Obersthofmeisteramte zu eilen, wohin er beschieden sei, seinen Vertrag zu unterzeichnen. Auf diesen Wahngedanken waren die Freunde scheinbar eingegangen. Im Wagen fuhr Wolf mit Dr. Haberlandt, Dr. Werner und einem Arzte tatsächlich von dannen; aber nicht zum Obersthofmeisteramte, sondern in die Heilanstalt des Dr. Svetlin. Es war ein unsäglich trauriger Vorfall, der allen Beteiligten für immer in Erinnerung geblieben ist.

Am 20. September also kam Wolf in diese Heilanstalt, in der er zunächst bis zum 24. Januar 1898 verblieb. Der Aufenthalt war für die Freunde furchtbar, für Wolf jedenfalls grässlich. Er war mit einem Male von den Freunden abgesperrt, die Freunde waren es von ihm, und in die Aussenwelt gelangten nur spärliche Nachrichten, die sich überdies widersprachen. Wolfs Zustand, hiess es bald, habe sich gebessert; bald hörte man wieder, dass er Tobsuchtsanfälle habe. Ähnlich verhielt es sich mit der Diagnose. Mit ziemlicher Bestimmtheit erklärte man, dass Wolfs Krankheit Paralyse sei, und zwar in einem derart heftigen Grade, dass höchstens auf eine weitere Lebensdauer von einem Jahre geschlossen werden könne — in Wirklichkeit dauerte sie fünfeinhalb Jahre — Andere dagegen glaubten gar nicht an das Vorhandensein der Paralyse.

Aber dass Wolfs Krankheit fortschreitende Paralyse sei, hatte schon ungefähr ein Jahr früher, durch einen Zufall, Dr. Heinrich Potpeschnigg entdeckt. Wolf war zu Besuch nach Graz gefahren — der Zeitpunkt liess sich nicht genau ermitteln — und auf der Höhe des Semmering flog ihm ein Kohlenstückchen aus der Lokomotive ins Auge. In Graz begab sich Wolf auf Rat Potpeschniggs zu dem Augenarzte Dr. Elschnigg, der das Auge reinigte und dabei die Wahrnehmung machte, dass der Patient an Pupillenstarre leide. Er teilte diesen Umstand auch Potpeschnigg mit, und dieser aufs heftigste betroffen, erkennt das Anzeichen der schweren Gehirnkrankheit.

In der Anstalt verschlechterte sich zunächst Wolfs Zustand: der Grössenwahn steigerte sich, er bildete sich ein, Direktor der Anstalt zu sein und nun Nietzsche heilen zu können; dann wurde er Jupiter, der das Wetter regeln könne, ja er veranstaltete Tierhetzen im Belvedere. Aber, wie er selbst später sagte — es waren dies beseligende Glücksgefühle, wohingegen nach der zweiten Erkrankung das Gegenteil eintrat: marternde Verfolgungsideen.

Als er besser wurde, wollte er zunächst von seinen alten Freunden nichts wissen, namentlich scheute er den Kreis, vor dem er sich in seinem Wahne in Perchtolsdorf und Mödling gezeigt hatte. Nach und nach besänftigte er sich in allem, doch suchte er jene Stätten unmittelbar nach seiner Entlassung nicht mehr auf: Perchtolsdorf, Mödling, die Wohnung in der Schwindgasse wurden ängstlich gemieden. Zuletzt war er in der Anstalt auch musikalisch tätig. Er instrumentierte den Frühlingschor aus Manuel Venegas, die Lieder „Wer sein holdes Lieb verloren", „Wenn du zu den Blumen gehst" und „Morgenhymnus". Er komponierte an der italienischen Serenade und schrieb ein Mittelstück zu der sinfonischen Dichtung Penthesilea, das er später verbrannte. Auch Opernprojekte beschäftigten ihn. Namentlich die Dramen H. v. Kleists waren zu Opern ausersehen und er trug sich mit dem Gedanken, mehrere Dramen, darunter den Prinzen von Homburg zu komponieren, und zwar genau nach dem Urtext; auf seinem Nachtkästchen lag immer ein Band Kleist, und die Stellen waren durchstrichen, die bei der Komposition entfallen sollten. Als ihn auf seine Bitte einmal Frau Mayreder mit ihrem Gatten besuchte, sagte er, er werde jetzt doch nach ihrem Texte greifen; und auch den Feuerreiter hineinarbeiten . . . . .

Manchen Einblick in den zum Teil zerstörten Mechanismus seines Geistes gewährt ein Brief, den Wolf am 24. November 1897 an Dr. Svetlin schrieb, ein Brief, in dem er den Ärzten aufs heisseste dankt, sie um Vergebung bittet, „für all die Ungehörigkeiten" die er sich während seiner Krankheit „zuschulden kommen liess", und hofft mit dem Ende des Monats entlassen zu werden. Während der jüngsten Zeit sei ihm die „hochgradige Nervosität" während der Abfassung seiner zweiten Oper zu Bewusstsein gekommen, deren Grund wohl darin lag, dass er „Talent für Poesie" an sich entdeckte. Da er

HUGO WOLFS TOTENMASKE

aber in der Kunst nur Vollendetes leisten wollte, wollte er auch in einer Kunst, die ihm „einmal nicht gegeben war“ auch nicht stümpern, und sah sich nach „einem Assozié“ um, den er auch glücklich gefunden habe. Er begreife das eigentümliche Benehmen und Verhalten seiner Freunde, des Kapellmeisters Mahler, der Bedienerin Poldi. „Nun, Gottlob; ich bin genesen. Ich grolle niemandem, aber wie ich ein neuer Mensch geworden bin, will ich fortan auch in neuen Verhältnissen leben.“

Eben der erwähnten Bedienerin Poldi hatte er auch einmal scherzweise vorgemacht: er sei der Sohn eines Paschas. Als ihn nun Rudolf v. Larisch besuchte und ihn daran erinnerte, erschrak Wolf: „Ich bitte dich, sage das niemandem, sonst glauben sie hier, ich sei wirklich verrückt.“ Am 24. Januar wurde er als „gesund“ entlassen — es war eine „Intermission“, ein zeitweises Zurückgehen seines Zustandes eingetreten. Mit eiligen Sätzen sprang er ins Freie, froh, der Anstalt entronnen zu sein, vor der er stets eine grosse Scheu bewahrte. Wieder frei, war er fest entschlossen, Österreich, „das seine Kinder im Irrenhause umkommen lasse“, für immer den Rücken zu kehren; er wusste nur noch nicht, wohin er sich wenden werde: bald war es Italien, bald die Schweiz, wo er als Kapellmeister tätig sein wollte. Zunächst fuhr er mit Frau Köchert und Dr. Werner auf den Semmering; aber es hielt ihn dort nicht lange. Nach drei Tagen fuhr er mit Werner nach Graz; aber auch da blieb er nur bis zum nächsten Nachmittage. Er setzte die Odyssee mit Dr. Potpeschnigg fort, der ihn zu seinem Schwager Salamon nach Cilli, in Südsteiermark, brachte, und von hier nach Hochenegg auf die Besitzung des Landtagsabgeordneten Moritz Stallner. Auf Hochenegg ereignet sich ein eigentümlicher Zwischenfall. Wolf spielte Potpeschnigg die Penthesilea vor. Als er an den bei Svetlin neu komponierten Zwischensatz kam, die Kindheitserinnerungen Penthesileas, hielt er schon nach ein paar Takten inne. Entsetzt von der Banalität dieser Stelle, riss er das Notenpapier heraus und schickte sich an, es zu verbrennen. Nur auf die dringenden Bitten des Freundes liess er davon ab. Es war erschütternd für beide. Obwohl die Partiturstelle sehr kompliziert aussah, hatte Wolf sie fehlerfrei geschrieben; das technische Vermögen war noch erhalten. Aber die Konzeptionskraft

war gesunken. Und diese Wolf niederdrückende Erkenntnis bezeichnete Potpeschnigg als eine der wenigen „Krankheitseinsichten", die vorkamen. Eines Tages verliess Wolf (im Februar) Hochenegg plötzlich und irrte in Begleitung seiner Schwester weiter: nach Triest, zum Felsenschloss Duino an der Adria, nach Pirano, Lussinpiccolo, Abbazzia. Nirgends duldete es ihn, und die Reiseanstrengungen griffen ihn an. Er änderte die Richtung, da er „das verdammte Herumreisen namentlich im Italienischen" satt hatte, ging in die Heimat, nach Windischgraz, wo er noch einmal seine Mutter sah, und hierauf nach Salzburg. Hier wollte er sich niederlassen. Doch schon Anfang März erschien er plötzlich wieder in Wien, und mietete sich fürs Erste im Hotel Tegetthof ein. Man suchte für ihn eine Privatwohnung und bald zog er von dort auf die Wieden, in die Mühlgasse 21. Es war das letzte eigene Heim Wolfs, der überhaupt nur kurze Zeit ein eigenes Heim besessen hatte. Die Einrichtung der Wohnung, die durch die Munifizenz der Familie Köchert prächtig ausfiel, machte ihm viele Freude. Hier fing er auch an, sich ein wenig mit Musik zu befassen, verbesserte den Schluss des Vaterlandshymnus, dann machte er sich an die neue Bandausgabe der Eichendorfflieder, aus denen er, wie wir wissen, die „Erwartung", die „Nacht" und das „Waldmädchen" wegliess. An den Manuel Venegas aber getraute er sich nicht mehr heran. Am 21. Mai übersiedelte Wolf von hier mit der Familie Köchert nach Traunkirchen.

Alle, die ihn in dieser Zeit gesehen haben, sagen: er war nicht mehr der alte. Eine gewisse schwermütige Milde, ein weicher Ernst hielt ihn umfangen. Auch seine Schrift bekam einen neuen Duktus. Den Sommer brachte er hin in der Sorge um sein körperliches Wohlbefinden; an Arbeiten förderte er nur die Herausgabe der drei Michelangelolieder zutage. Gegen Ende des Sommers wurde er hoffnungsfreudiger und suchte sich wieder zur Arbeit vorzubereiten; doch wollte er nicht nach Wien zurückkehren, sondern in Schloss Orth bei Gmunden überwintern. Im Oktober aber brach die Krankheit wieder aus. Eines Morgens ging er in die Fluten des Traunsees, um sich zu ertränken; aber die Kälte des Wassers weckte wieder den Willen zum Leben und er schwamm ans Ufer zurück. Nach diesem Selbstmordversuch war er sich darüber klar, was ihm bevorstand.

Anfangs hoffte die Familie Köchert noch, ihn in häuslicher Pflege behalten zu können; aber es stellten sich paralytische Krämpfe ein, und Wolf selbst war es nun, der verlangte in eine Anstalt gebracht zu werden. Doch bat er: „aber um Gotteswillen nur nicht zu Svetlin.“ Man ersuchte Haberlandt in Wien telegraphisch alles nötige vorzubereiten: zur Aufnahme Wolfs in die niederösterreichische Landesirrenanstalt. Zwei Wärter wurden demnach nach Traunkirchen geschickt, Wolf zu holen, und der Transport ging ziemlich glatt vonstatten.

Es war im Oktober, ungefähr ein Jahr nach seiner ersten Erkrankung, dass Wolf in die niederösterreichische Landesirrenanstalt aufgenommen wurde, die von einem grossen Garten umgeben in der Lazarettgasse (IX. Bezirk) liegt, und wo er eine musterhafte, geradezu ideale Pflege fand. In der ersten Zeit verschlimmerte sich sein Zustand wieder bedeutend, er schien sehr gedrückt, war zurückhaltend und abweisend gegen seine Umgebung. Gegen das Frühjahr aber wurde er wieder ruhiger und normaler. Es wechselten irre Stunden mit lichten Augenblicken, er beteiligte sich an den Vergnügungen der armen Kranken, schob Kegel, verlangte Noten und Bücher, bald freute er sich über Besuche, bald wieder war er unwirsch, vielfach begehrte er anfangs mit den Besuchern fortgehen zu dürfen. Seine Freunde, namentlich der Hugo Wolf-Verein, taten das Möglichste, ihm den Aufenthalt in der Anstalt zu erleichtern und angenehm zu gestalten; der Munifizenz Seiner Majestät des Kaisers Franz Josef, der sich bekanntlich auch Anton Bruckners in dessen letzten Jahren angenommen hatte, verdankte der Wolf-Verein jährlich den namhaften Betrag von 1200 Kronen für die Erhaltungskosten des kranken Künstlers, und bezog diese Summe von 1899 bis 1903 dank der Befürwortung des Dr. Emil Frh. v. Chertek, des General-Direktors der kaiserlichen Familienfonds-Direktion. In diesen fünf Jahren empfing der Wolf-Verein auch vom Unterrichtsministerium jährlich 800 Kronen zur Unterstützung seiner künstlerischen Aufgaben, und der niederösterreichische Landesausschuss gewährte weitgehende Begünstigungen in der Anstalt. Wolf bekam ein eigenes Klavier in sein Zimmer, das er in den ersten Monaten seines Aufenthaltes noch sehr fleissig benutzte. Ein glücklicher Zufall, so erzählt Dr.

Max Vancsa,*) wollte es, dass der Beamte der Irrenanstalt, August Stiglbauer, Mitglied des akademischen Wagner-Vereins, selbst ein gediegener Musiker, Bewunderer und Kenner der Wolfschen Kunst war; er spielte häufig mit Wolf vierhändig, selbst Bruckner wurde versucht. Wolf spielte und sang seine Lieder, und ausserdem hat der kernige oberösterreichische Humor Stiglbauers dem Kranken, der stets viel Sinn für launige Spässe hatte, noch manche heitere Stunde bereitet.

Als die schönere Jahreszeit anbrach, wurden vom Arzte Ausfahrten mit den Freunden und in Begleitung des Wärters gestattet; auch sein liebes Perchtolsdorf, wo er so oft geweilt, wo er so vieles geschaffen hatte, besuchte Wolf noch einmal. Aber gerade diese Ausfahrten weckten ihm wieder wirre Vorstellungen: er wollte die wohlbekannten Gegenden und Objekte nicht als echt anerkennen, besah sie mit ungläubigem Lächeln oder entrüstete sich über die schlechte Imitation der Ringstrasse, die schlechte Kopie des Stefansturmes. Nur einmal, als man ihn auf den Hochberg bei Perchtolsdorf führte, sagte er: „Also da ist doch noch nicht alles verzaubert!“ Überhaupt geriet er jetzt in eine Periode der Verneinung, zuweilen leugnete er selbst seine Identität: „Ja wenn ich der Huge Wolf wäre!“ Bis zum Sommer 1899 erfolgten diese Ausfahrten, seit Mitte desselben Jahres ging es im grossen und ganzen mit ihm sichtbar, wenn auch langsam zu Ende. An ein Musizieren war nicht mehr zu denken, sein Erinnerungs- und Erkenntnisvermögen trübte sich, doch freute er sich über Besuche. Es dürfte zu Weihnachten 1899 gewesen sein, als Potpeschnigg ihn besuchte, um nach seinem Zustande zu sehen. Wolf hatte gerade einen schlechten Tag, er war „bös“ und musste im Gitterbett, das in einer Ecke stand, wie in einem Käfig gehalten werden. Doch erkannte er schon die Stimme des Freundes von weitem, als dieser noch im ersten Zimmer war. Als Potpeschnigg eintrat, faltete Wolf die Hände und bat: „Potpeschnigg, ich bitt' dich, schneid' mich heraus, schneid' mich heraus.“ Auf Potpeschniggs Bitte öffneten die Wärter — sie sahen sich zuerst fragend an — eine Seite, und einer sagte: „Wenn Sie brav sind, Herr Wolf, dürfen

*) im Hugo Wolf-Heft der „Musik“, 1903.

Sie heraus.“ Da griff Wolf eilig mit der einen Hand heraus und drehte blitzschnell die Schraubenmutter auf, so dass die vordere Wand herunter fiel. Mit einem Satze sprang er heraus, umarmte und küsste Potpeschnigg, lief sofort zum Tisch, wo er sich aus einer Flasche ein Glas Wein einschenkte, das er hinunterstürzte. Diesen Augenblick benutzte der Wärter, legte ihm von rückwärts den Arm um die Seiten und trug ihn wie ein kleines Kind aufs Bett: „So, Herr Wolf, jetzt werden Sie schön brav erzählen, was Sie gegessen haben.“ Der Kranke wollte sich erst beklagen, dass das Essen schlecht gewesen sei, gab dann aber stückweise zu, dass alles gut gewesen sei: die Suppe, das „Schnitzel mit Apfelkompot“ und die „Mehlspeis“. Potpeschnigg setzte sich zum Bette, und Wolf redete mit ihm eine Weile ganz ruhig, erkundigte sich nach Frau und Kindern des Freundes in vernünftiger Weise. Auf einmal sieht er Potpeschnigg prüfend an: „Nein, wie du ausschaust! Es ist ja grässlich, dir gehts schlecht, du hast ja nur eine Hand mehr!“ Potpeschnigg sass nämlich gegen das Licht und ein Teil des Havelocks bedeckte seine eine Hand. Dann fragte Wolf weiter: „Hast du die Lipperheide im Gang gesehen?“ Potpeschnigg: „Ist ja gestorben.“ Wolf: „Ja, das glaubst du nur!“ Dann wurde er unruhig: „Du — musst du auch herinnen bleiben? Kannst mich nicht mitnehmen?“ Potpeschnigg tröstet ihn. Auf einmal wendet sich Wolf zum Wärter: „Sie, Karl, um Gotteswillen schaun'S, dass der Doktor hinauskommt, dass sie ihn nicht hier behalten. Das ist grässlich! Bei Svetlin war wenigstens kein Gitterbett!“ Und er küsste und umarmte Potpeschnigg und drängte ihn geradezu fort. Lange sah er dem Freunde nach, ob er auch glücklich wieder hinauskomme.

Zu Beginn des Jahres 1900 zeigten sich Lähmungserscheinungen, die besonders Wolfs Sprachvermögen zerstörten. Bald vermochte er höchstens nach längeren Anstrengungen die Namen der Besucher, wenn er sie überhaupt erkannte, hervorzustottern, bald konnte er nur mehr unartikulierte Laute lallen. Doch hatte man bis zum August 1901 das Gefühl, von ihm erkannt zu werden. In diesem Monate stellten sich paralytische Krämpfe ein, der Kranke verbrachte jetzt Tage und Nächte nur noch in seinem Gitterbett, meistens schlafend, häufig die Nahrung verweigernd — es war ein Traumleben, ein Vege-

tieren und ein Erlöschen. „Ein Bild des Jammers bietet der in dieser Abteilung (für schwer Kranke) untergebrachte Komponist Hugo Wolf," sagt ein Bericht der „Zeit" vom 4. Jänner 1903. „Seine Augen blicken ausdrucklos mit starrem Glanz ins Leere. Manchmal streichelt ihn der Wärter. Aber in dem Gesicht des irrsinnigen Meisters ist keine merkliche Änderung wahrzunehmen. Mit brutalem Mitleid frägt der Wärter: ‚Alterchen, wie geht's dir denn?' Aber auch darauf erfolgt keine Antwort, selten ein unverständlicher Laut."

Schon um Neujahr 1902 war Wolf von den Ärzten aufgegeben und man glaubte, dass sein Tod in den nächsten Tagen eintreten werde; aber das Herz war unversehrt und so fristete er sein „Leben" noch über ein Jahr weiter. Montag, den 16. Februar trat ein heftiger Katarrh (vielleicht Lungenentzündung) auf, aber obwohl Wolf schon im März 1902 eine heftige Bronchitis überstanden — dieses Mal, bei so geschwächtem Nervensystem, hielt er nicht mehr stand. Nahezu eine Woche dauerte es, bis das schwache Leben ausgerungen, noch während der letzten Tage und Stunden marterten ihn schauerliche Krämpfe. Erst am Sonntag, den 22. Februar 1903, nachmittag 3 Uhr stand das Herz des Dulders still, und er ging „in das kummerlose, unvergleichliche Land des Friedens" hinüber. Schon tags vorher hatte man stündlich seine Auflösung erwartet, und am 22. selbst waren Köcherts, Dr. Haberlandt und Dr. Werner wiederholt stundenlang bei ihm. Aber keinem war es vergönnt, in der Sterbestunde selbst bei ihm zu sein. Er starb allein, in den Armen seines treuen Wärters Johann Scheibner. „Von Nacht umgeben" kam der Tod, ein Erlöser, der letzte Freund.

Am Begräbnistage, Dienstag, den 24. Februar wurde der Leichnam von der Irrenanstalt in die Beisetzkammer des nahen Allgemeinen Krankenhauses übergeführt, die man unmittelbar vom Hofe aus betritt. Friedlich lag da der Arme auf der Bahre, Blumen umhüllten seine Glieder, und die massenhaften Kränze mit ihren prunkvollen Schleifen verschönten die Ärmlichkeit des Raumes. Wolf war nicht entstellt; aber man erschrak, wenn man eintrat. Denn in der Kammer lag er wie eine weisse Holzpuppe; die Nase sah man scharf aus dem wächsernen Antlitz treten, die zarten Hände waren noch zarter geworden; sie lagen gekreuzt und die Finger hingen schlaff, wie weisse

Handschuhfinger. Das hatte das Schicksal von dem Künstler zurückgelassen, der einst eine tönende Welt im Hirne trug, ein Restchen, eine Menschenruine.

Um die dritte Nachmittagsstunde setzte sich der Leichenzug von dem niedrig-kümmerlichen Orte aus in Bewegung, nachdem die Einsegnung in der kleinen Spitalskapelle vorgenommen worden war; es ging nach der Votivkirche, dem gotischen Prachtbau Ferstels. Es war, bemerkt Vancsa, wie eine Symbolik auf den Triumphzug, den der arme verhöhnte Tondichter durch die Macht seiner Kunst angetreten. Aller Pomp, mit dem man grosse Männer zu Grabe trägt, war aufgeboten, obwohl es kein populärer Leichenzug war: man sah die oberen Zehntausend der Kunstwelt, das Volk nahm keinen Anteil. Der 24. Februar war der Wiener Faschingdienstag. Schalksnarren und Harlekine in bunten Masken kamen auf Wagen dem Zuge entgegen, durch die Strassen flog das Schönbartspiel der Fastnacht und bunteste Bänder flatterten in der Luft. So sah das Leben dem Totenzuge mit einem weinenden und einem lachenden Auge zu.

„Der weite Raum der Kirche war dicht gefüllt und man sah die Häupter der offiziellen Musikwelt: viele darunter, die von der Öffentlichkeit gesehen zu werden wünschten, viele, die für Wolf keinen Finger gerührt, die für ihn kein Wort, keinen Blick, vielleicht nur ein Achselzucken gehabt hatten. Nun waren sie alle da. Die Reichshaupt- und Residenzstadt Wien, die Vaterstadt Windischgraz, die Gesellschaft der Musikfreunde, das Konservatorium, der steiermärkische Tonkünstlerverein hatten Kränze und Vertreter geschickt; Komponisten, Dirigenten, Sänger, Musikkritiker und viele, viele andere waren erschienen. Man konnte nicht genug staunen. Und man kam unwillkürlich auf den Gedanken: warum sind sie alle nicht früher gekommen! Wie wäre der Kunst Hugo Wolfs zehn Jahre früher mit einem Bruchteil dieser Freunde, dieser Liebe und Wertschätzung geholfen gewesen.“

Nach den üblichen Kirchengesängen erhoben sich leise, in mystischer Abdämpfung, hinter dem Altare die ergreifenden Harmonieen der Eichendorfschen Ergebung, die Hugo Wolf schon 1881 vertont hatte; der Wiener a cappella-Chorverein unter Leitung von Eugen

Thomas sang dieses Jugendwerk dem Künstler, der es selbst nie gehört hatte, als Grablied nach, und manches Auge wurde feucht:

„O mit uns Sündern gehe
Erbarmend ins Gericht!
Ich berg im tiefsten Wehe
Zum Staub mein Angesicht!“

Auf der trostlos weitläufigen Gräberheide des Zentralfriedhofes ging es dann ans Abschiednehmen. Ein scharfer Wind, der tagsüber trübes Gewölk vor sich hin gejagt, hatte um diese Stunde den Himmel rein gefegt, und hellstrahlend neigte sich die Sonne zum Untergange, als die noch immer stattliche Schar der Trauergäste am offenen Grabe stand. Nachdem der Sarg hinabgesenkt worden, trat, als Obmann des Hugo-Wolf-Vereins, Dr. Michael Haberlandt vor und sprach tief ergriffen, aber in schlichter Natürlichkeit Abschiedsworte, die man im Anhange dieses Buches wiederfindet und die in den Mörikeschen Vers ausklangen:

Zur Ruh, zur Ruh, ihr müden Glieder,
Schliesst fest Euch zu, ihr Augenlider,
Du bist allein, fort ist die Erde,
Nacht muss es sein, dass Licht dir werde!

Nach ihm sprach Dr. Viktor Boller, als Ehren- und Vorstandsmitglied des Wiener akademischen Wagner-Vereins. In weit ausgesponnener Rede schilderte Boller das weltfremde Wesen des Tondichters, als dieser zum ersten Male in seinen Gesichtskreis trat, die Freundschaft und Förderung, die er im Wagnerverein, namentlich durch Schalk und Jäger gefunden, Freunde, die dem Freund im Tode vorausgegangen waren.

Es war nur eine provisorische Grabstätte, in der Wolf beigesetzt wurde. Aber schon am Tage nach dem Begräbnis beschloss der Wiener Stadtrat in würdiger Bereitwilligkeit und in kunstfreundlicher Gesinnung, Hugo Wolf ein Ehrengrab in der Abteilung berühmter Musiker und zwar in Beethovens und in Schuberts Nähe zu widmen. Dort liegt nun auch Hugo Wolf begraben. Am 20. Oktober 1904 ist sein Grabdenkmal auf dem Zentralfriedhofe enthüllt worden. Dr. Haberlandt hielt die Gedenkrede und der Bürgermeister der Stadt Wien übernahm das Denkmal nach kurzer Erwiderung — „die Bevölkerung

wird Hugo Wolfs nie vergessen“ — in die Obhut der Gemeinde, während die Eichendorff-Chöre erklangen. Das von Professor Edmund Hellmer geschaffene Grabdenkmal erhebt sich in lichtbraunem Marmor in Form eines Opferaltars. Aus dem oberen Drittel der breiten Stirnfläche ist der Kopf des Tonkünstlers, porträtgetreu und doch idealisiert, herausgearbeitet, und an den Flanken schweben zwei Figurengruppen, die das Schaffen Wolfs versinnbildlichen: „Da ist die Welt, die mit Liebesgaben lockte; da ist der ringende Schmerz vor der Tat, den dieser Künstler . . . bis zur Neige durchgekostet hat. Ein Liebespaar in heiliger Versunkenheit des innigsten Kusses, und ein Jüngling, der Fesseln sich in Qualen entringend . . .“*) Eine kurze Inschrift sagt: HUGO WOLF 1860—1903.

Am 29. April 1906 wurde dem Wiener Stadtrate aus dem Nachlasse Wolfs eine Reihe von Gegenständen übergeben, die die aufgelöste Wolf-Gesellschaft für die städtischen Sammlungen widmete: das Klavier, die Totenmaske, ein Aquarell aus der Wohnung, persönliche Andenken und Bildnisse. Alle übrigen Wolf-Reliquien erhielt der Wiener Richard Wagner-Verein.

In vielen Orten wurden nach dem Tode Hugo Wolfs Gedenkfeiern veranstaltet, in Graz auch eine Gasse nach ihm benannt,**) sein Geburtshaus in Windischgraz mit einer Gedenktafel versehen, ebenso am 4. Juni 1905 das Wernersche Landhaus in Perchtoldsdorf, wo die schönsten seiner Lieder entstanden waren. Als Wolf im September 1897 zum ersten Male erkrankte, war der Bestand seines Vermögens gerichtlich aufgenommen worden; es ergab sich an Barschaft, Forderungen, Pretiosen, Einrichtung, Kleidung, Wäsche, Büchern und Briefmarken ein Aktivvermögen im Schätzwerte von 1364 Gulden 56 Kreuzern. An Passivvermögen verzeichnete das Inventar 925 Gulden 58 Kreuzer — Passiva, die grösstenteils aus Verrechnungsposten bestanden — und so erübrigte als reiner Nachlass ein Betrag von 438 Gulden 98 Kreuzern. Schon während der Erkrankung Wolfs stieg das Interesse für seine Werke derart, dass sich auch der Absatz besserte und nach seinem Tode steigerte beides sich in ungeahnter

*) Gedenkblatt zur Enthüllungsfeier in Wien 1904.

**) Auch in Mannheim gibt es eine Hugo Wolf-Strasse.

Weise. Noch im Jahre 1903, etwa drei Vierteljahre seit dem Hinscheiden Wolfs erwarb seine Lieder die Weltfirma C. F. Peters in Leipzig zusammen mit K. Heckel in Mannheim um eine bedeutende Summe, die den Erben zufiel. Waren es auch nicht Millionen, so ging Faissts Prophezeiung dennoch in dem skeptischen Sinne in Erfüllung, mit dem Wolf sie aufgenommen hatte, denn der Ertrag seiner Werke fiel ihm selber nicht mehr zu. Den grössten Teil seines Lebens hatte er in bescheidenen Verhältnissen verbracht, gegen das Ende erst besserte sich seine Lage, so zwar, dass er als schaffender Künstler sein Auskommen fand. Nach seinem Tode aber ging er „einer rosigen Zukunft“ entgegen und wieder einmal rankte sich der Lorbeer, was ihm am liebsten ist, um einen „nackten Totenschädel“.

Epilog.

Knapp zehn Jahre währte die Künstlerlaufbahn Hugo Wolfs. Vergleicht man aber seine ersten Jugendlieder mit den letzten Meisterliedern, dann wird man dieses Dezennium als ein Dezennium der ernsten Selbstzucht und der Selbstkritik erkennen und mit Max Reger annehmen, dass Wolf, der nicht mit Riesenorchestern, sondern klein begann und gross endigte, einer jüngeren Komponistengeneration Erzieher oder Vorbild sein kann.*)

Mit Ehrfurcht vor der Kunst, der er diente, ja fast mit dem Eifer einer religiösen Überzeugung hat er sich selbst gesteigert, so dass er, der vermöge seiner Anlage nicht die ganze Breite der Tonkunst umfasste, doch vermöge seiner Persönlichkeit ihre ganze Tiefe erreichte. Noch ist der alte Musikerstreit, wie Ton und Wort sich zueinander verhalten, nicht zu Ende gestritten, und die Geschichte zeigt, dass die Meister der Lyrik bald vom Tone ausgehend, bald vom Worte ausgehend, zu vollendeten Kunstwerken kamen. Wie immer man sich nun zu Hugo Wolfs Erscheinung stellen mag — dadurch, dass er auf seinem Wege unentdeckte Stoffgebiete fand, hat er „auch im lyrischen Gebilde einen freieren gerechteren Ausgleich“ zwischen Ton und Wort gefunden, und das sichert ihm unvergänglichen Ruhm und macht sein kurzes, durch die Nacht des Wahnsinns so tragisch verdüstertes und beschlossenes Leben zu einem der schönsten und gesegnetsten Glücksfälle der neuen deutschen Tonkunst.**)

Hugo Wolf war durchaus ein Sohn der modernen Zeit. Er kannte ihre Psyche, ihre Neigungen und Sehnsuchten, ihre Empfänglichkeit und ihre Reize, ihre Stärke und ihre Krankheiten, und hat sie dargestellt. Aber er war durchaus unmodern in einem Punkte: er „strebte“ nicht. Er trug kein Dichterkostüm, keine Poetenlocke,

*) Süddeutsche Monatshefte, Februarheft 1904.
**) H. Welti: Hugo Wolf, Deutschland, Juli 1904.

keine Künstlerkrawatte, er setzte sich so wenig in Szene, als er seinen Ruf in Zeitungen verbreitete. Er wollte es nicht „zu etwas bringen", nicht persönlich interessieren: seine Werke sollten es. Seine Werke, als die Früchte einer höheren, rätselhaften Macht, die in Hugo Wolf ihre gleichgültige äussere Hülle gefunden hatte. In dieser Keuschheit ist er wie ein altväterlicher Meister. Nichts ist wolfischer, als die Antwort, die Wolf einmal einem jüngeren Komponisten gab, der bei ihm eindrang, und ihm seine Lieder „versetzte". Als Wolf kein Wort des Lobes von sich gab, erklärte der Kollege etwas verletzt: „Herr, ich habe meine Lieder mit meinem Herzblute geschrieben!" Worauf die Antwort kam: „Und ich, ich hab' meine Lieder mit der Tinte g'schrieben". Und ähnlicher Geschichten gibt es eine Menge. Als sich eines Tages die Redaktion einer Musikzeitschrift an ihn mit der Bitte um eine autobiographische Skizze und ein Porträt wendete, antwortete er*) auf einer Korrespondenzkarte: Ich heisse Hugo Wolf, bin am 13. März 1860 geboren und derzeit noch am Leben. Soviel genügt als Biographie. Die blöde Fratze tut nichts zur Sache. Das erzählte er Frau Mayreder voll Zorn über die „Abgötterei mit der Person, die da getrieben wird, statt dass solche Blätter ordentliche sachliche Berichte bringen." Und am schärfsten drückte sich seine hohe Vorstellung von dem Range der künstlerischen Person und der künstlerischen Sache in dem Wort aus, das er einst zur selben Freundin sagte: Wenn ich einmal nicht mehr komponieren kann, dann braucht sich niemand mehr um mich zu kümmern, dann soll man mich auf den Mist werfen, dann ist alles für mich aus. — Auch hier könnte Hugo Wolf, in einer Zeit des Personenkultus, Erzieher sein.

Das Leben stand Hugo Wolf wie jeder scharfgeprägten Persönlichkeit ungütig gegenüber, denn es liebt die Messbarkeit der Leidenschaft, die Verständlichkeit des Gefühls, die Glätte des Charakters. Und Hugo Wolf war keine Erscheinung nach dem Durchschnitt. Ein Künstler mit unbiegsamem Rücken, ein Mann, der auf dem einmal als richtig erkannten Wege blieb und nicht nach rechts und links Vergleiche schloss, förderte er ebenso dauernd die Kunst, als er sich

*) Nach Rosa Mayreder in der „Jugend", 1903. Nr. 11.

starke Feindschaften zuzog. Aber bar der polemischen Grösse, das Leben überwinden zu können, litt er unter dessen Angriffen, ja unter dessen täglichen Nadelstichen. Und schützte sein unheimlich leicht antwortendes Nervensystem durch den Panzer einer mürrischen Verschlossenheit, und brauchte, um gedeihen zu können, den Schutzkreis seiner Freunde, wie das Kind die Familie. Zeit seines Lebens trug er ein wenig Landluft in seinen Kleidern, deren leiser Hauch zu spüren war, und hatte doch die Nerven des Grossstädters, die Unnahbarkeit des Aristokraten. Wild und verletzend brannten die dunkeln Augen des kleinen Mannes nieder, wo er Hohlheit, Konvention, Unkünstlertum vermutete; und lachten wie Kinderaugen, wo er sich in seinem Sinne respektiert fühlte; er ist menschlich warm und hilfreich, stets bereit zu begütigen, wenn er in seiner Reizbarkeit verletzt haben sollte. Ein unmittelbarer Empfinder, gibt er sich mit demselben Ungestüm sthenischen wie asthenischen Affekten hin, unbändig im Schmerz wie in der Freude: „Wer nicht Hugo Wolf sich freuen gesehen hat, der weiss nicht was Freude heisst.“ So lebte er zwei Leben und nur wenige haben ihn gekannt.

Knapp war ihm die Redezeit zugemessen; aber er hat sie zu nutzen gewusst. Es ist ein kleines Gebiet, auf dem er gross geworden; auf den grösseren Gebieten bleibt sein Ringen gross. Und am Ende der Geschichte dieses fruchtbaren und stolzen Lebens mögen die Sätze stehen, in die der Dichter Pedro de Alarcón die Geschicke seines Dreispitz verklingen lässt, Sätze im Metallklang der spanischen Sprache,*) die zum Geschicke des Komponisten des Dreispitz besonderen Sinn und tiefere Beziehung erhalten: O unaussprechliches Glück mit der Feder Wesen zu erschaffen, o Wonne sie nach seinem Willen zu formen, nach seiner Lust bewegen zu können. O Qual, sich entschliessen zu müssen, so viele Geschöpfe, die noch vor dem inneren Auge zittern, nicht mehr der Welt zuzuwerfen und eines Tages mit dem Seufzer sterben zu müssen: Sterbet auch ihr, die ihr niegeboren wurdet! So sind schon die menschlichen Dinge. Ars longa, vita brevis! Und endlich müssen wir Philosophie genug haben, uns zu sagen: Genug, wenn mir ein Ritter Beifall schenkt.

*) Historia de mis libros S. 248

ANHANG

Die Rede Dr. Michael Haberlandts am Grabe Hugo Wolfs.

So versammelst Du, grosser entschlafener Freund, wieder wie einst, wenn Du uns in engem Kreise mit Deiner Kunst entzücktest, die Schar Deiner Freunde um Dich, aber es ist heute zum letztenmal und es gilt, Abschied auf immer zu nehmen.

Und aus dem kleinen Häuflein der Getreuen, die Dir im Leben nahe stehen durften, ist eine grosse Trauergemeinde geworden — diese ganze grosse Stadt, ein ganzes Volk, weit über die Grenzen des Vaterlandes hinausreichend, das heute diese Stunde des letzten Abschieds trauernd mit uns verlebt und das sich in Ehrfurcht beugt vor der Schwere Deines Schicksals, der Reinheit Deines armen, stolzen Lebens und dem Adel Deiner himmlischen Kunst.

Ja, ein schweres Schicksal haben Dir die ewigen Mächte, die über diesem Leben walten, auferlegt. Kurz war Dein Dasein, arm an kleinem Menschenglück und Freuden, von den Ehren und Gütern dieser Welt hast Du nichts, fast nichts genossen. In Armut nur Deiner Kunst lebend, bist Du, fast unbekannt, von vielen verkannt, verspottet, geschmäht, wie so mancher Genius, durch Dein kurzes Leben in ein langes, schauerliches Reich der Leiden und endlich in den allzu frühen Tod gegangen.

Aber das strenge Schicksal hat Dir zum Stab gegeben einen festen, stolzen Sinn für den Alltag und Deine herrliche Kunst für die Weihe- und Feierstunden Deines Daseins. Du hast mit gelassener Würde, mit unbeugsamen Stolze, mit jenem heiligen Eifer, der nur Deiner Kunst galt und niemals Deiner Person, ein Bild des grossen Künstlers aufgestellt, von dem ein stärkender Hauch auf uns alle

übergeht. Du hast den schaffenden Genius, der sich nicht wie die kleinen Talente an die Zeit verliert, sondern ihr die Wege weist, in wundervoller Kraft und Eigenart unter uns verkörpert. Dafür danken wir Dir in dieser feierlichen Stunde.

Und wir danken Dir am tiefsten für die reichen, edlen Gaben Deiner Kunst. Was Du, ein königlich Schenkender, uns gegeben, spät haben wir es erkannt, und vielen ist das Ohr noch taub und das Herz noch verschlossen für Deine neue, tiefinnerliche Sprache, in der Du Herz und Geist unserer Gegenwart zum Erklingen gebracht hast. In entzückten, frommen Schauern hast Du Deine Eingebungen empfangen; — das einzige Glück, das Du im Leben kanntest, war, sie wegzuschenken an Menschenherzen, die sie freudig annehmen und einen Widerhall des Verständnisses gewähren wollen. Dafür nimm, Du Verklärter, den späten, allzu späten Dank der Welt in Deine Ruhe.

Und nun, wie Du in einem Deiner schönsten Lieder sangest:

Zur Ruh', zur Ruh', ihr müden Glieder,
Schliesst fest euch zu, ihr Augenlider,
Du bist allein, fort ist die Erde —
Nacht muss es sein, dass Licht Dir werde!

Foll IV 62, 72, 78.
Forster, Ellen III 3, 7.
Foerstler III 76, 80.
Frankfurt III 56.
Franz, Robert I 28.
Frauscher III 7; IV, 62.
Freyberg III 161.
Friedheim I 110.
Friedländer III 95.
Fuchs, Robert I 104.

Gassmeyer I 14.
Geibel II 2, 3ff.
Genée II 45; III 137.
Gericke III 159.
Gerock III 127, 162.
Gluck I 100.
Goldschmidt, Adalbert v. I 22, 61, 71, 132, 139.
— Paula III 3.
Goellerich III 2.
Goethe I 22; II 3, 28ff.
—-Verein III 11.
Goetz IV 34, 47.
Grabbe I 23.
Graf III 24; IV 49, 55.
Graz I 9ff.; III 61, 104.
Grétry IV 18, 45.
Grillparzer I 23; III 153; IV 44.
Grisar I 82.
Grohe, Jeanne III 71.
Grohe, Oscar I 24; III 34, 47ff., 50, 71ff., 122, 152.
Grunsky III 129.
Grützner III 159; IV 7.
Gura III 40.

Haberlandt IV 61, 68ff., 76, 86, 88.
Häfner III 45.
Halm III 128.
Hanslick I 120, 121; II 54; III, 160.
Hauptmann III 144; IV 63.
Hausegger III 12, 24, 104ff.
Haydn, Josef I 100.
— Mathias I 4.
Hebbel I 24, 63, 70.
Heckel III 33; IV 14, 35, 37, 63, 90.
Hegeler III 45.
Heidelberg III 46.
Heine I 70.
Hellmer I 13; III 141.
Hellmesberger I 19; III 5.
Helm II 52; III, 2, 15.
Herzog III 98, 100.
Hetsch II 139.
Heuberger III 146.
Heyse II 2, 43ff.; IV 47, 54.
Hildebrandt IV 38.
Hirsch II 24; III 5.
Hirschfeld III 24.
Hoffmann v. Fallersleben I 70.
Höfler III 24.
Hofmann, Friedrich I 46; III 12, 132.
Holtei III, 13.
Hoernes IV 69ff.
Humperdinck II 20, 56; III 29ff., 50, 68ff., 72ff., 162; IV 63.

Jäger III 4, 7, 9ff., 132.
Jahn I 51; IV 34.
Jauner I 36.
Ibsen I 24; II 48; III 7, 58ff.
Jessen III 7.
Jong III 110, 113.

Kaas I 9.
Kähler I 142.
Kalbeck III 21.
Karageorgevitch III 116ff.
Karlsruhe III 76.
Katzmayer III 7.
Kauffmann I 24; II 114; III 42ff.
Keller II 3, 36ff.
Kinkel I 70.
Kleist I 23, 75ff.; III 120.

Klinckerfuss III 127.
Köchert I 124; II 24; III 10.
Köln III 52, 160.
Konewka II 80.
Krämer-Widl III 13, 104.
Kremser III 162.
Krenn I 17.
Kromer IV 38.
Kühl II 138, 151; IV 53.

Labatt I 40.
Lacom II 291.
Lambert III 129.
Lang (Kammersänger) III 127, 162
Lang II 4, 6, 48; IV 2.
Larisch II 18; IV 6, 57, 81.
Lehmann, Lilli III 118.
Leisinger III 102.
Lenau I 68, 69, 70.
Levi II 138; III 41.
Liliencron I 94; II 49; III 39, 144.
Lipperheide III 90, 111; IV 3, 5, 63.
Liszt I 116.
Lortzing I 82.
Loewe, Carl I 7, 58.
Loewe, F. I 98; II 74; III 5, 42; IV 5, 8, 31, 62.
Ludwig III 136.

Mahler IV 41, 64, 77.
Mainz III 76.
Mannheim III 47, 67 ff.; IV 34.
Manz & Comp. III 28.
Marburg I 14 ff.
Mark III 7.
Marschner I 28, 102.
Martinus Gerbertus I 11.
Marx IV 38.
Mascagni I 29; III 143.
Materna I 40; III 7.
Matzen III 159; IV 5.
Mauthner III 95, 98, 120.
Mayer III 7, 26.
Mayreder II 48; III 33; IV 1 ff., 58, 68, 80, 92.
Mayser III 128.
Mendelssohn, Arnold II 141; III 52 ff. 121.
Mendelssohn, Felix von I 104.
Merck III 129.
Messchaert IV 62.
Millet I 33.
Mödling III 7; IV 76.
Mörike I 22; II 3.
Mottl I 23, 30, 60, 61, 64, 66, 74; III 76
Muck I 72; III 110.
Müller, Leopold I 72.
Müller, Paul I 27, 28; III 94; IV 59.
München III 36 ff.
Murau I 126.
Musikverein Steiermark III 6.

Nast III 129.
Nietzsche I 24; IV 34, 80.
Nodnagel III 55, 81, 112, 114.

Ochs III 56, 91, 110 ff.
Öhn III 5.

Papier III 3.
Paumgartner I 27; II 115; III 16.
Perchtoldsdorf II 12, 163; IV 3, 5, 36.
Phillipsburg III 71.
Pirc Sales I 12.
Platen II 8.
Pohlig III 129.
Ponchielli I 105.
Porges II 138; III 40, 144.
Potpeschnigg III 12, 13; IV 3, 7, 84.

Rabelais I 24.
Rauchberg II 18, 54.
Reger III 157; IV 91.
Reiss IV 58, 63.
Reutlingen III 46.
Richter I 108.

Roschanz I 15.
Rosenthal I 111.
Rückert I 70.
Rubinstein I 109.
Rues I 5.

Sedlmaier IV 62.
Saint-Saëns I 107.
St. Paul I 11 ff.
Scaria I 40.
Schalk, Franz I 26; III 5, 13.
Schalk, Josef I 26; II 20, 53; III 3 ff. 15, 17 ff.; IV 5, 55.
Schaumann III 146; IV 14, 42.
Scheibner IV 86.
Scheuner, Wilhelm I 18.
Schlenther III 119, 144.
Schmedes III 7.
Schmid (Lehrer) III 129.
Schmid, Wilhelm III 6, 43, 151.
Schmidt III 81, 102.
Schmied III 39.
Schneller III 9.
Schoenaich, Gustav I 44.
Schönfield III 42.
Schopenhauer I 24.
Schotts Söhne III 28, 85.
Schubert I 102 ff.
Schuch-Proska I 111.
Schumann I 27, 58, 104.
Schur II 1; III 25, 28, 59 ff., 138.
Scott I 25.
Scribe III 152.
Seidl II 140
Shakespeare II 44.
Singakademie III 11.
Sorger IV 38.
Spohr I 102; III 141.
Sterne I 24.
Sternfeld III 91, 110, 141.
Stockhausen III 56.
Strasser I 22, 115, 123 ff.
Strauss III 114, 153.
Strecker II 56; III 28 ff., 51.
Stuttgart III 46, 47.
Sudermann I 24, III 98, 144.

Tappert III 113.
Tichatschek I 37.
Thomson I 111.
Tillier I 24.
Triest III 7.
Tübingen III 42 ff., 76.
Twain, Mark I 24.

Unterach II 20; III 35.

Valle di Casanova III 127, 131.
Vancsa III 24, 148; IV 42, 84.
Volbach III 88.
Voss III 131.

Wagner I 33, 34, 35 ff.; II 39.
Wallaschek III 71; IV 42, 63.
Weber I 102.
Weingartner I 24, 29; III 34, 48, 68 ff., 90.
Weiseler I 5.
Welti III 92.
Werner II 12 ff.; IV 5, 58, 79.
Wette III 52 ff., 139.
Wetzler II 29.
Wiener-Neustadt III 7.
Windischgraz I 2, 6, 9, 64; III 152; IV 89.
Wolf, Hugo. Ahnen: Max Wolf, der Urgrossvater I 2; Franz Wolf, der Grossvater I 3; Philipp Wolf, der Vater I 3, 6, 14; II 4; Katharina Wolf, geb. Nussbaumer, die Mutter I, 3; II, 5; Geschwister: Modesta, Adrienne, Max, Gilbert, Cornelia, Katharina und Adrienne I 3, 5, 9, 14.
Wolf, Hugo. A. Leben. Geburt I 3; erster Theaterbesuch I 5; Schulbesuch I 6; Instrumentalversuche I 7 ff.;

nach Graz I 9ff.; Schüler des steierm. Musikvereines I 10; Schüler Buwas I 10; St. Paul in Kärnten I 11ff.; nach Marburg I 15; er verkündet seinen Beruf zum Musiker I 16; nach Wien I 17; Konservatoriums-Zeugnis I 18; Abgang vom Konservatorium I 19; literarische Bildung I 22 ff.; musikalische Bildung I 26ff.; Begegnung mit Wagner I 42ff.; nach Windischgraz I 64; nach Salzburg I 71; nach Wien I 73; als Kritiker I 78ff.; nach Gnatt I 115; nach Wien I 116; Tod der Eltern II 4 u. 5; Bayreuth II 20; in München III 36; in Tübingen III 42ff.; in Mannheim III 47ff.; Köln III 52; Frankfurt III 56; Wien III 57; Mannheim III 67; Phillipsburg III 71; Mainz III 76; Karlsruhe III 76; Tübingen III 76; Berlin III 86; Matzen IV 1; Mannheim IV 34; Krankheit und Tod IV 76.
Wolzogen, Hans III 11.
— Ernst III 144.
Wüllner III 52, 160.

Zerny III 121, 125, 132.
Zimmer-Zerny III 55.
Zottmann III 5.
Zumpe III 161.
Zwanglose, Berliner III 119, 144.
Zweybrück II 1, 20.

Druckfehler-Berichtigung.

Auf Seite 8 des IV. Bandes: molinera statt molinara.

Sach-Register.

Die römische Ziffer bedeutet die Bandzahl, die deutsche die Seite.

Alte Weisen II 36.
Als ich auf dem Euphrat II 73.
Amadis, der neue II 100.
Anakreons Grab II 102, 154; III 16.
Antiphon III 106; IV 56.
An den Schlaf II 54.
An eine Aeolsharfe I Anhang.
Auf ein altes Bild II 128.
Auf einer Wanderung II 15.
Auswanderungsplan I 67.
Äusseres I 9, 64; III 27.

Bandausgaben II 113; III 30.
Beherzigung (Lied) II 5.
Bekehrte, die II 75.
Brachzeit III 79, 135, 151.
Bruckner, Beziehungen I 79; III 6, 45.
Byronlieder IV 59, 68.

Carmen IV 31.
Charakter I 136; III 27, 32; IV 92.
Chöre, nach Eichendorff I 71; IV 87.
„ andere I 18; II 5, 33, 85; III 60; IV 59.
Christnacht, Oratorium II 8 ff.; III 42, 67.
Chromatik II 122.
Conzerte III 3, 10 ff., 95, 99, 103, 122, 159
Cophtisches Lied II 100.
Corregidor (Der Dreispitz) I 28, 31; II 47; III 46, 146 ff.
„ Entstehung IV 1 ff.
„ Besprechung des Textes IV 8 ff.
„ Besprechung der Musik IV 15 ff.
„ Aufführungen IV 34 ff.

Deklamation I 144; II 65, 140 ff.
Dichtungen, Verhältnis zu II 3, 34; IV 4, 14.

Eichendorff-Lieder, Entstehung II 22 ff.
„ Besprechung II 89 ff.; IV 82.
Elfenlied II 33, 42; III 110, 159.
Epiphanias I 124; II 29, 101, 141.

Fest auf Solhaug III 58 ff.
Feuerreiter I 25; II 85 ff.; III 110, 159, 160; IV 80.
Formen II 152; IV 20, 33, 51.
Freundschaft III 133.

Ganymed II 104.
Gebet II 154.
Geistesgruss (Chor) I 18.
Genesene an die Hoffnung, der II 69.
Gesellenlied II 33.
Goethe-Lieder, Entstehung II 26.
„ Besprechung II 94 ff.
Grenzen der Menschheit II 104.
Gutmann und Gutweib II 98.

Harmonik II 114 ff.

Impressionismus II 151.
In dem Schatten meiner Locken II 62.
In der Frühe II 72.
Instrumentation I 31, 68.
„ der Lieder II 40—42.
„ der Oper IV 31.
Italienische Lieder:
Entstehung der ersten Reihe III 35, 84.

Entstehung d. zweiten Reihe IV 36, 48.
Besprechung IV 46 ff.
Italienische Serenade II 5; III 153; IV 80.

Jugendwerke I 68.
Jubel I 91.

Kapellmeister-Tätigkeit I 71—73.
Katholizismus II 109.
Keller-Lieder (Alte Weisen) II 36 ff.
Kinkel („Die Stunden verrauschen") I 70.
Klaviersatz II 149 ff.
Klavierspiel I 29.
Konservatorium, Wiener I 17—21; III 159.
König bei der Krönung, der I 143.

Lebe wohl (Mörike) II 125.
Lektionen I 62—66.
Lektüre I 23—26.
Lieblingskomponisten I 27.
Lied des transferierten Zettel II 33.
Liszt (Beziehungen) I 116; II 130.
Löwe C. (Einfluss) I 58; II 99.

Manuel Venegas III 137; IV 68 ff., 80.
Mausfallensprüchlein I 73.
Meistersinger IV 6, 16.
Michelangelo-Lieder IV 65, 82.
Mignon II 78, 96 ff., 129.
Morgenstimmung (Reinick) IV 59.
Morgentau I 69, 143.
Mörike-Lieder, Entstehung II 12 ff.
„ Besprechung II 80 ff.; III 45.
Musikstudien I 26—29, 32.
Musikverein, Steiermärkischer I 10.

Nachtzauber (Lied) II 5.
Naturempfindung II 157.

Objektive Lyrik II 77.
Operntext I 74; II 42 ff.; III 136 ff.

Penthesilea I 76, 140—143; IV 80.
Prinz von Homburg (Kleist) I 77, 115, 125; IV 80.
Prometheus II 104, 135.

Rattenfänger II 98.
Ritter Kurts Brautfahrt II 99.

Salonblatt I 78; II 1.
Skolie II 33.
Soldat (Eichendorff) II 5.
Spanisches Liederbuch, Entstehung II 30; Besprechung II 107.
Spinnerin (Lied) I 70.
Streichquartett I 127—129.
Schaffensprinzip II 56 ff.
Schaffensweise II 18 ff., 32.
Schäfer (Goethe) II 101.
Schumann (Einfluss) I 58, 143; II 4, 25.

Tonalität II 119.
Tonart II 118; IV 18.

Vaterlands-Hymnus (Chor) II 33; III 80, 162; IV 3.
Verleger II 119; III 28 ff.; IV 35, 90.
Vöglein (Lied) I 70.

Wagner, Begegnung mit I 38 ff.
„ Einfluss I 58.
„ Anderes I 48—58, 72; IV 23, 44, 72.
Wagner-Verein III 3, 15.
Wächterlied auf Wartburg II 5.
Waldmädchen (Eichendorff) II 5; IV 82.
Wanderers Nachtlied II 5.
Wiegenlieder I 74.
Wolf-Vereine III 93, 127; IV 60, 83, 89.

Zigeunerin (Lied) II 5.

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

S0-DRA-547